Neue Monatshefte

für

Dichtkunst und Kritik.

Herausgegeben

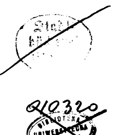
von

Oscar Blumenthal.

Dritter Band.

Leipzig,
Ernst Julius Günther.
1876.


BIBLIOTEKA ELBLASKA
4363



Mitarbeiter des dritten Bandes.



Inhalts-Verzeichniss.

Dramatisches.

Novellistisches.

Lyrisches.

Vermischte Aufsätze.

Kritiken.

Antikritisches.

Miscellen.


1876.
Neue Monatshefte
für
Dichtkunst und Kritik.
Herausgegeben
von
Oscar Blumenthal.
III. Band. Heft 1.
Leipzig,
Ernst Julius Günther.
1876.

Januar 1876.

Inhalt.

Die „Neuen Monatshefte" erscheinen regelmäßig am Ende jedes Monats
im Umfang von 5—6 Bogen Lex. eleg. geh.

Der Jahrgang besteht aus 2 Bänden zu je 6 Heften.

Preis pro Band 6 Mark; pro Quartal 3 Mark; pro Heft 1 Mark.

Alle Buchhandlungen und Postanstalten nehmen Bestellungen an.

Der Ordnungsfanatiker.

Ein Kapitel aus dem „Wanderbuch“.

Von **Johannes Scherr.**

I.

Der ehrenwerthe Langalibalele, Kaffernhäuptling a. D., gab eines Tages einem englischen Missionär auf dessen Frage, was für auszeichnende **Merkmale** er, Langalibalele, an den Engländern wahrgenommen hätte, zur Antwort: „Augen, die alles sehen, und Hände, die alles nehmen wollen.“

Diese unzweifelhaft beste Charakteristik der „hochherzigen“ Briten kam mir zu Sinne, als ich, von der alten Taminabrücke her die Gasse zum Hof Ragaz heraufgehend, die schon gewohnte Schaar von Neugierigen vor dem „Chalet“ rechter Hand auf der Lauer stehen sah. Richtig fehlten denn auch in erster Linie nicht die langgestreckten Hälse verschiedener Traveller=Books in Hosen und die vorquellenden Glotzaugen diverser Prayer=Books in Unterröcken. Doch muß ich sagen, daß eine erkleckliche Anzahl von Nasen, die da sind wie „der Thurm Davids, so gen Damaskus schaut“, aus der Gafferreihe hervorragten und daß inmitten derselben, der Gafferreihe nämlich, nicht der Nasen, wenigstens ein Halbdutzend Rosen von Saron blühten, so in Wien oder Berlin gewachsen waren.

Maßen nun mir, als einem altfränkischen Menschen, erlaubt sein muß, die Rose allen neumodischen Treibhausblumen zum Trotz noch immer als die Königin der Blumen zu verehren, und maßen ich fernerweit für die Rosenspecies von Saron eine allem Indogermanenthum hohnsprechende Vorliebe hege, so mischte ich mich, um die besagten Thürme Davids herumlavirend, unter die mehrbesagten Rosen. Die Wahrheit zu gestehen, sie hatten jetzo kein Lächeln für mich, wie sie es doch auch schon gehabt. Wahrscheinlich sahen sie mich gar nicht, denn ihre Augen, ja und auch ihre Seelen — ich glaubte nämlich und glaube noch, daß sie solche „aus der Wissenschaft längst hinausgeworfene“ Dinger besaßen — waren an das Chalet da drüben festgeleimt.

Es lohnte sich aber auch der Mühe, denn unter dem Dache des kleinen Holzhauses hauste zur Stunde ein rares Trifolium: — eine weggejagte Kaiserin, die Donna Eugenia, ein weggewunkener Kardinal, der Prinz von H. Sch. und ein weggeschickter Schwiegersohn des Khedive von Aegypten, Mustapha Sadyk Pascha.

Der Pascha war ein nettes Kerlchen mit einem Bäuchlein im ersten Stadium und einem verbindlichen Lächeln. Die ungeschriebene Badchronik erzählte, der gute Türke langweilte sich wie der letzte der Möpse und fände die sämmtlichen anwesenden Damen zu schlank. „Zu schlank?" rief Herr S., der Beherrscher von Ragaz, erschrocken aus — „und doch haben wir im Quellenhof eine Französin, welche sich nur seitlings zur Thüre des Speisesaals hineinzwängen kann, und eine Mecklenburgerin, unter welcher schon drei Bettgestelle zusammengebrochen sind." Der Herr Kardinal war leidend und ging an Krückstöcken. Kein Wunder also, daß er mit der rückwärts die Jahrhunderte, bis zum elften, hinaufstürmenden Kirche nicht mehr recht hatte Schritt halten können. Was die Kaiserin anging, so war sie eben nur noch eine gemalte, und zwar eine mit dick-aufgetragenen Farben gemalte. Die Badchronik sagte ihr nach, sie sei vor etlichen Tagen über einen ihr begegnenden Herrn aus Berlin, welcher dem verflossenen Verhuell wirklich täuschend ähnelte, so erschrocken, daß ihr ein Stück gemalter Wange abgefallen. Verhuellius Naso redivivus dagegen behauptete, vom Erschrecken habe er nichts bemerkt, wohl aber hätte die Donna eine Bewegung gemacht, als wollte sie dem Doppelgänger ihres höchstseligen Gemahls um den Hals fallen.

Was mich angeht, so muß ich gestehen, daß mich weder wirkliche, noch gemalte Kaiserinnen, weder Kardinäle noch Paschas sehr interessiren. Wohl aber that dies ein hagerer Mann, der, so er stand, ungewöhnlich lang sein mußte, ein Mann mit weißen Haaren und einem grauen Bart, vor den Augen blaue, runde Brillengläser von ungewöhnlicher Größe, darunter eine sogenannte Kartoffelnase und ein dünnlippiger, an den Winkeln sardonisch niedergekrümmter Mund, auf dem Kopf ein Strohhut, dessen Krämpe von einer Breite, wie mir noch nie vorgekommen. Diese Figur saß auf einem Feldstuhl, hielt mit der linken Hand einen grüngefütterten Sonnenschirm über besagten Strohhut empor und lenkte mit der rechten einen kleinen Tubus, welcher an einem in die Erde gerannten Stock festgeschraubt war. Daß der Herr und Lenker dieses Tubus auf das Chalet jenseits der Straße vigilirte, brauch' ich nicht ausdrücklich zu sagen. Aber mich gaudirten die Umständlichkeit, der Apparat, der Forscherernst, womit des Mannes Neugier verfuhr. Hatte ich da einen letzten Mohikaner vor mir, eines der letzten Originale, welche in der breiten Verflachung modernster Mittelmäßigkeit und Uniformität mehr und mehr verschwinden? Wer war der Mann? Das alte liebe Nest Ragaz hat sich, nicht eben zur Freude von jedermann, zum „Weltbad" verwandelt und man begegnet dort alljährlich absonderlichen Figuren genug. Aber eine wie der Mann vom Feldstuhl und Tubus, der sich geschwind ein Observatorium eingerichtet hatte, ist doch auch im Ragaz von heute eine exotische Pflanze und verlohnt wohl der Mühe der Beobachtung.

Schade, dacht' ich, daß der Amadeus Hoffmann nicht mehr lebt oder der Edgar Poe. Der da wäre für diesen oder jenen ein gefundener Fraß.

Das mehr oder weniger zu verehrende Publikum verlor sich allgemach, da weder die weggejagte Kaiserin noch der weggewunkene Kardinal sich zu zeigen geruhte und es doch nachgerade langweilig wurde, den rothen Fez des Pascha's anzugaffen, welcher über der Balustrade der Veranda rechts sichtbar war. Zuletzt waren nur noch unser zwei da: der Tubusmann, welcher seine Beobachtung fortsetzte, und meine eigene liebwerthe Person, welche den hartnäckigen Beobachter beobachtete.

Beide erreichten wir schließlich unsern Zweck: er, indem er Madonna Eugenie und den Prinzen-Kardinal kurz nach einander aus dem Holzhause treten sah; ich, indem

ich Zeuge der geometrischen Regelrichtigkeit sein durfte, womit der Vigilator sein Observatorium abbrach.

Das ging alles so gemessen, als gälte es, mit der bekannten „Harmonie der Sphären" Takt zu halten. Schon die Art seines Aufstehens zeigte den Mann, welcher nie einen Fuß vor den andern setzte, ohne daß er sich zuvor genau vergewissert hätte, wohin er träte. Als sich die lange dürre Gestalt zu ihrer vollen Höhe auseinandergeschoben hatte, galt es vor allem, klar zu sehen. Es wurde daher die Brille sachte von der Kartoffelnase genommen und wurden die großen runden blauen Gläser mit einem aus der rechten Westentasche gezogenen Lappen weichen Leders nachdrücklich abgerieben. Nachdem Lederlappen und Brille wieder an ihren Orten waren, ging es an das Geschäft des Aufräumens, ohne Hast, aber auch ohne Rast. Zunächst wurde der Tubus losgeschraubt, zusammengeschoben, mit einem großen rothseidenen Taschentuch um und über abgewischt und in eine lederne Kapsel verschlossen, welche zuvor sorgsam ausgeblasen und dann behutsam auf den Feldstuhl niedergelegt ward. Hierauf ging es an den Stock, der als Tubusgestell gedient hatte, bei näherer Bekanntschaft aber als ein wahres Wunder, so zu sagen als ein Kompendium oder Konversationslexikon von Stock sich auswies. Offenbar war er der Stolz und die Freude seines glücklichen Besitzers. Das konnte man dem Wohlgefallen abmerken, womit er die verschiedenen Federn des komplicirten Möbels spielen ließ, um die zahlreichen Metamorphosen aufzuzeigen, welche den Stock nach und nach als ordinären Spazierstock, als ramassirten Bergstock, als Regenschirm, als Hacken, als Steinhammer, als Stilet, als Lichtscheere, als Lesepult, als Korkzieher, als Trinkbecher, als Stemmeisen, als Schreibzeug und noch als sonst allerhand zum Vorschein kommen ließen. Ich würde mich zuletzt wahrhaftig nicht mehr gewundert haben, wenn sich das vexirliche Ding auch noch als Landtagsredner oder Reichstagsschweiger entpuppt hätte.

Der Mann konnte mir die unverhohlenste Bewunderung und die reinste, menschenbrüderlichste Theilnahme leicht vom Gesichte lesen und sagte daher, auf seinen wieder in alltägliche Rohrgestalt gebrachten Stock deutend: „Das Resultat fünfjähriger theoretischer Studien und dreijähriger praktischer Konstruktionsversuche. Ja, mein Herr, mit Genie und Ordnung bringt man doch etzliches Ordentliche zuwege auf dieser unserer unordentlichen Erde."

Damit lehnte er den Wunderstock vorsichtig an einen Platanenstamm, schnallte die Tubuskapsel an einen breiten Riemen, welcher ihm wie ein Bandelier von der rechten Schulter herabhing, nahm den Feldstuhl auf, machte daran herum, bis derselbe zu einem winzigen Volumen zusammengeschoben und eingeklappt war, und schnallte das Ding, in welchem jetzt kein Mensch einen Stuhl hätte vermuthen können, ebenfalls an den Riemen. Hierauf nahm er sein Stockkompendium zur Hand, stieß die Spitze leicht auf den Boden und sagte mit dem Vollbewußtsein wohlgethaner Arbeit: „Alles in Ordnung! Kardinal, Pascha, Exkaiserin abgemacht, in aller Ordnung."

„Heil'ge Ordnung, segensreiche!" stimmte ich bei, die Schillerglocke läutend.

„Ja, mein Herr, das ist das gescheideste Wort, welches der unsterbliche Marbacher von sich gegeben hat. Um das zu können, mußte er selber ein Mann der Ordnung sein. Und das war er auch, wie sein jetzo gedruckter Schreibkalender ausweist. Leider sind seine Abführpillenrechnungen noch nicht veröffentlicht. Item leider auch noch nicht Goethe's Rheinweinrechnungen, wie uns ebenso der gedruckte Nachweis fehlt, wie viele

Fidibus dem Johann Heinrich Voß seine sorgsame Hausfrau Ernestine gedreht habe. Ich muß aber zugeben, daß doch allmälig Ordnung in unsere Literarhistorie kommt. Auf die exakte Forschung muß sie basirt sein. Nur dadurch fällt Licht in das Chaos. Erst wenn es gelungen sein wird, das Verhältniß von Goethe's Verdauung zu seiner dichterischen Produktion unanfechtbar klarzustellen, kann man daran denken, das Verhältniß des ersten Theils vom Faust zum zweiten richtig zu bemessen. Glücklicher Weise leben und streben dermalen Männer, welche wissen, daß die sogenannten Minutien und Lappalien eigentlich das Wichtigste sind. Ich kenne einen Leipziger Magister, welcher den wissenschaftlichen Beweis gebracht hat, daß die wahre Literatur die sei, welche man schnöderweise die Papierkorbliteratur zu nennen pflegt. Ich kenne einen andern dito Leipziger Alexandriner, welcher demnächst ein von der lieben Kameradschaft mit Recht schon zum voraus als epochemachend signalisirtes Werk ediren wird, dessen Titel lautet: „Die Wäschezettel unserer Klassiker und Romantiker als Akten- und Urkundensammlung zu einer induktiv-wissenschaftlich zu schreibenden Geschichte der deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts." Ich kenne einen dritten abermalen Leipziger Byzantiner, welcher die „diplomatische" Geschichtschreibung auf den Gipfel der Vollendung führen wird. Er hat nämlich die verschiedenen Sorten Tabak, welche Friedrich der Große nach und nach schnupfte, zum Gegenstande seiner „grundlegenden" Forschungen gemacht, um den Nachweis zu führen, welche Einflüsse Rappée, Pariser oder Doppelmops auf die Gehirnnerven besagten Friedrich's und folglich auf die Geschicke der Menschheit gehabt haben. Sehen Sie, mein Herr, das ist echte Wissenschaftlichkeit, gesunder Realismus, gediegene Exaktität. Haß und Krieg jeder Unordnung! Es ist unglaublich, was diese zu unserer Zeit für Unheil anstiftet. Hat sich nicht neulich Einer erfrecht, ein ganzes Buch hindurch beharrlich Göthe statt Goethe — G.o.e.th.e — zu schreiben? Ja, so hat er. Zum Glück hat man ihm mit dem Schulmeisterbakel tüchtig auf die Finger geklopft. „Göthe", was? Zwar ist es Blödsinn, im Deutschen die Diphthongen ä, ö, ü mit ae, oe, ue zu schreiben, ich geb' es zu, und Goethe selbst würde sich wohl heutzutage das e in der ersten Silbe seines Namens ersparen und sich auch nicht mehr „Geheimbde-Rath" unterzeichnen; allein die Schreibweise G.o.e.th.e ist einmal als ordnungsmäßig anerkannt und nur Anarchisten und Rebellen sind daher gottlos genug, das e in der ersten Silbe wegzulassen. Ordnung muß sein, im Großen und Größten, im Kleinen und Kleinsten"...

Er hielt erschöpft inne, und schnappte nach Luft.

„Auf Erden und am Himmel," ergänzte ich auf's Gerathewohl den Satz.

„Am Himmel? Hm, hat sich was damit!" sagte er mit niedergekniffenen Mundwinkeln. Zugleich ließ er aus seinem erhobenen Stock die Lichtschere hervorgucken, als wollt' er damit geschwind etliche „anarchische" Sterne da droben ausputzen. „Wissen Sie, am sogenannten Himmel ist auch keine rechte Ordnung. Sonst hätte man ja den unordentlichen Lebenswandel der Kometen schon lange nicht mehr geduldet. Und dann dieses Vorübergehen der Venus vor der Sonnenscheibe, was sagen Sie dazu? Ist das in der Ordnung? Die Venus soll hübsch ordentlich unter oder meinetwegen über der Sonne dahingehen, aber nicht quer vor Ihro allerhöchsten Nase vorüber. Das heißt ja der Sonne so zu sagen ein Schnippchen schlagen und ist wider allen Respekt, wider alles Dekorum, wider alle Ordnung."

So sprechend, schoß er von mir weg — wir waren derweil in den Hof Ragaz und

im rechten Flügel bis ins erste Stockwerk gelangt — und fuhr wie der Wind auf einen im Korridor stehenden Tisch zu, an welchem, wie es schien, etwas nicht in Ordnung sein mußte.

„Da haben wir es wieder!“ murmelte er und fuhr langsam mit der Spitze des Zeigefingers über die Tischplatte, bis auf der nicht abgestaubten Fläche in Frakturbuchstaben „Staub!“ zu lesen war.

„So sind die Weibsleute!“ brummte der Besitzer des Wunderstockes. „Können Sie es für möglich halten, daß ich schon gestern auf dieselbe Tischplatte denselben Ordnungsruf geschrieben habe? Umsonst!“

Und mit temperirter Energie seinen vielseitigen, aber rücksichtsvoll zu behandelnden Stock auf die erste Stufe der Treppe zum zweiten Stockwerk setzend, fuhr er fort: „Sagen Sie, mein lieber Herr, ist Ihnen jemals ein weibliches Wesen vorgekommen, Kind, Mädchen, Frau, Greisin, welches jemalen mittels Ermahnung, Güte, Ernst, List oder Gewalt zu vermögen gewesen wäre, eine Thürklinke ganz ins Schloß zu drücken oder einen Fensterriegel ganz zuzudrehen?“

„Nein; die Wahrheit zu sagen, so ein weibliches Wesen ist mir noch nicht vorgekommen.“

„Nicht wahr?“ fuhr er mit frohlockendem Lachen fort. „Oh, wenn Sie wüßten, welche Mühe, welche unsägliche Mühe ich mir jahrelang gegeben, meinen Frauenzimmern daheim die Thürklinken- und Fensterriegelordnung beizubringen. Rein umsonst! Aber wissen Sie, wie ich bei mir zu Hause das unordentliche Geziefer bestrafe? Wo ich eine Thüre nur angelehnt, wo ich ein Fenster nur halb geschlossen finde, hebe ich sofort die Thüre oder den Fensterflügel aus den Angeln und stelle sie seitlängs an die Wand. Das verursacht den Damen hübsch Aerger und Arbeit, namentlich im Winter. Ordnung muß sein, sag' ich. Aber ist das da Ordnung, wie?“

Und mit sittlicher Entrüstung wies er auf eine Stufenfolge von frischen Milchflecken hin, welche sich die Treppe hinaufzog. Ein mit dem Frühstücksapparat die Treppe hinauf- oder herabgeeiltes Zimmermädchen mußte den Milchtopf nicht „ordentlich“ im Auge behalten haben.

Was that nun mein Ordnungsfanatiker? Etwas, das ich noch nie gesehen hatte. Er zog nämlich ein Stück Kreide aus der Tasche und zeichnete damit Treppenstufe für Treppenstufe um jeden der verschütteten Milchtropfen her einen sauberen Kreis.

„Sehen Sie,“ sagte er, „dies ist die Art und Weise, wie ich daheim bei mir meine Frauenzimmer auf derartige Verstöße gegen alles Scham- und Schicklichkeitsgefühl, die sie natürlich nicht von sich aus sehen und korrigiren würden, aufmerksam mache. Oh, Unordnung, dein Name ist Weib!“

II.

Ich beeilte mich, meiner aus dem Bade gekommenen Reisegefährtin von dem kostbaren Funde zu erzählen, welchen ich soeben gemacht. Allein die Gute war von dem Tubusmann und Staubfeind viel weniger erbaut als ich.

„Unstreitig ein Prachtexemplar von Haustyrann,“ meinte sie. „So ein Töpfegucker und Staublappenwütherich! Mich erbarmen nur seine „„Frauenzimmer daheim““.

Dieses Ausheben von Thüren und Fensterflügeln! Im Winter! Das ist ja die pure, blanke Verrücktheit. Der Mann gehört ins Narrenhaus. Hast Du ihm das nicht gesagt?"

„Wie sollt' ich? Konnte ihm ja nicht so ganz Unrecht geben. Du weißt, das bewußte Verhalten von frauenzimmerlichen Händen zu Thürklinken und Fensterriegeln ist eine weltgeschichtliche Thatsache, gegen welche man nicht aufkommen kann, und"...

„Was? Auch Du, Brutus? Warte nur, ich will es dem Herrn mit der blauen Brille und der Kreide bei erster Gelegenheit schon sagen"....!

Die Gelegenheit kam aber nicht so geschwind.

Als ich vor Tische noch einen Gang in der Umgebung des Hofes machte, ergab ich mich einem Hauptlaster der Ragazer Kurgäste, will sagen der zudringlichen Begaffung, womit man Ankommende, wenn sie aus den vom Bahnhofe herfahrenden Omnibussen aus- oder in die zum Bahnhofe hinfahrenden Omnibusse eingepackt werden, schonungslos zu behelligen pflegt.

Gerade war ein riesiger Omnibus mit Scheidenden vollgepackt oder eigentlich vollgepöckelt. Aus dem Hinterfenster ragte der Griff eines Alpstocks hervor und über dieser Gestalt meiner Stockbekanntschaft von heute Morgen erschienen ein paar große runde blaue Brillengläser, jedoch nur für einen Moment, denn im folgenden fuhr eine breite Stohhutkrämpe über die Brillengläser herab und zugleich ertönte eine Stimme aus dem wuselnden Innern: „Herrgott, ist das 'ne Ordnung! Einen so zu stoßen, was? Einem so zu sagen den Hut antreiben, wie? die reine Anarchie, Herr Justizrath."

Und siehe, der Bergstocksgriff verwandelte sich in eine Stiletspitze.

Der lustige Justizrath, ein guter Bekannter und lieber Tischnachbar von mir, intonirte ernsthaft:

„'s ist keine Ordnung in der Schweiz,
Im Winter regnet's, im Sommer schneit's"....

„Ja, da haben Sie sehr recht, bester Justizrath. He, wer stößt mir mit einem Regenschirm oder so was in den Rücken? Einen Omnibus so vollzustopfen! Schreckliches Land! Nicht der Schatten einer Idee von Ordnung! Gestern hört ich in Chur einen Bierwirth mit „Herr Präsident!" anreden. Nein, so was! Solche Begriffeverwirrung und Ständeverwechselung! „Herr Präsident, ein Glas Bock!" Schauder! wo Bierwirthe Präsidenten sein, wie kann die Ordnung da gedeih'n?"

„In's Dreiteufelsnamen, Herr!" rasselte eine fette Stimme in dem Wagen. „Machen Sie selber Ordnung mit Ihrem Dings von Stilet da! Sie hätten mir ja fast ein Auge ausgestochen."

„Bitte tausendmal um Entschuldigung, mein Herr." (Die gefährliche Stiletspitze machte einem harmlosen kleinen Trinkbecher Platz, als sollte dem unwirschen Gegenüber daraus der Versöhnungstrunk kredenzt werden.) „Aber, Herr Justizrath, Sie bringen mir die fragliche Sache auch gewiß in Ordnung, nicht wahr?"

„Ganz gewiß, mein lieber Herr Gigax. Alles soll ordentlich, ordentlicher, ordentlichst geordnet werden."

„Und noch von hier aus, wie? Denn Sie wissen, Ordnung, ordentliche Ordnung soll und muß sein, in Allem und Jedem...."

„Im Größten wie im Kleinsten," ergänzte der Justizrath.

„Auf Erden und am Himmel," schloß ich.

„Ja, ganz richtig. Ord — “

Die Pferde zogen an....

„Nung!“ scholl es noch aus dem Wagenschlag und dahin fuhr der Ordnungsmann.

„Ein Prachtkerl!“ sagte der Justizrath, als der Omnibus links hin auf die neue Taminabrücke eingebogen und unseren Blicken entschwunden war. „Aber kennen Sie ihn denn?“

„Seit heute Vormittag von Person, aber nicht von Namen. Sie nannten ihn Herr Gigax, wenn ich recht verstand.“

„Ja, Gigax, Ambrosius Gigax heißt er, ist aber bei uns zu Hause allgemein bekannt als der „„Ordnungsfanatiker““, welchen Spitznamen er keineswegs als einen solchen übel nimmt, sondern vielmehr als einen Ehrennamen betrachtet und hoch hält.“

„Der Ordnungsfanatiker? So hab' ich ihn ja auch im Stillen heute früh genannt, nachdem ich sein punktilios ordentliches Gebahren zu beobachten und seine Bekanntschaft zu machen Gelegenheit hatte.“

„Wie war denn das?“

Ich erzählte und der Justizrath sagte dann: „Ja, der ganze Ordnungsfanatiker!“

„Er ist Ihr Landsmann?“

„Und Hausnachbar. Auch ein sehr guter Klient, denn ohne etliche Prozesse auf den Armen zu haben, kann er nicht leben. Er nennt das Ordnung machen. Sie können sich nicht vorstellen, was für abenteuerliche Querelen er schon ausspintisirt und angesponnen hat. Keineswegs aus Händelsucht, denn er ist im Grunde der gutmüthigste Mensch von der Welt — sondern aus purer Ordnungswuth.“

„Also nicht ganz richtig im Oberstübchen?“

„Nun, Sie sahen ja selbst, wie polizeiwidrig lang der Mann gewachsen ist. Häuser von sechs oder gar von sieben Stockwerken pflegen aber bekanntlich im obersten nicht am besten bewohnt zu sein. Uebrigens war der Herr Geheimrath, Professor Dr. Ambrosius Gigax früher ein berühmter Gelehrter, eine vielgenannte Kathederkerze, geradezu eine Autorität.“

„Zu meiner Schande muß ich gestehen —“

„Daß Sie von dem großen Gigax nichts wußten? Nun, trösten Sie sich! Von gar vielen berühmten Gelehrten, Geheimräthen, Professoren, Doktoren, Kathederkerzen und Autoritäten von heute, wird man schon morgen nichts mehr wissen. Das stupend gelehrte Opus, an welchem Gigax viele Jahre lang gearbeitet hatte, ist ja auch nie fertig geworden. Es sollte den Titel führen: „Das Kehrichtfaß der Weltgeschichte“ und begeisterte Gigaxianer behaupteten, es würde die Philologie, die Philosophie, die Historik, die Politik und was weiß ich was alles sonst noch reformiren, die Lehre vom Unendlich-Unbedeutenden zu einem neuen Weltgesetz entwickeln und aus jedem verschollenen Papierschnitzel den einen oder den anderen Paragraphen dieses Gesetzes herausbuchstabiren.“

„Ah, jetzt dämmert es mir auf: Die vielen gelehrten Lappalienkrämer und Minutienboßler, welche sich heutzutage so mausig machen, sind eigentlich Gigaxianer?“

„Freilich, der Mann hat eine zahlreiche, weichselzopfig verfilzte Schule gegründet, und wie der Meister es trieb, treiben es die Schüler. Das ist ein Aufstöbern von Briefschnitzeln, ein Aufstäuben von altem Kehricht, eine Lesartenjagd, eine Variantenklauberei,

ein Zank, ob „und“, ob „oder“, ob „et“ oder „ac“ zu lesen sei, ein Stank, ob in der Handschrift oder im ersten Druck von Goethe's Götz jene berühmteste zum Fenster der Burg Jaxthausen hinausgerufene Stelle rund und nett ausgeschrieben oder aber bloß mit den Anfangsbuchstaben gezeichnet oder gar nur mit Gedankenstrichen angedeutet gewesen sei. Und das Alles „um Hekuba“!

„Doch nicht so ganz. Sie vergessen, daß die Herren Stöberer und Stäuber, Jäger und Klauber, Zänker und Stänker in ihrer Impotenz quälendem Gefühle sich gedrungen fühlen, mit ihren „Fünden“ das „Ginnungagap“, das gähnende Hohl und Leer unter ihren Schädeldecken einigermaßen auszufüllen, wohl wissend, daß den guten Deutschen und besseren Deutschinnen nichts so imponire wie die Ordiniärietät oder Ordinarietät, welche sich gelehrt zu schminken und zu frisiren versteht“....

Eine Woche nach diesem ruchlos unwissenschaftlichem Gespräche gingen wir an einem heißen Augustmorgen durch die Gassen der alten Koncilsstadt am Bodensee. Wir hatten uns müde gegangen, und da wir gerade das Münster vor uns hatten, machte ich meiner Begleiterin den Vorschlag, einzutreten und uns in der Kühle auszuruhen. Es war aber da drinnen nicht kühl, sondern schwül, denn wir trafen eine zahlreiche Versammlung von mehr oder weniger Andächtigen und fielen mitten in die Festpredigt — es war Mariä Himmelfahrt — hinein.

Die alte dogmatische Wassersuppe mit den Unschlittaugen einer barocken Mythologie darauf. Im Uebrigen gab sich der Prediger alle erdenkliche Mühe, zu beweisen, daß der Ruhm aller berühmten Männer von Adam bis herab auf Bismarck, verglichen mit dem Ruhme der allerseligsten Jungfrau und Himmelskönigin, doch eigentlich nur Bafel sei.

Wir warteten den Beginn der Messe ab und das alte Lied, die alte Leier klimperte mir nach nahezu dreißigjähriger Entwöhnung seltsam im Ohre. Was sich wohl die Nonnen, die da knieten, dabei dachten? Wahrscheinlich nichts. Aber die Tradition ist doch eine wunderbare Macht! Dieselben Händefaltungen und Armespreitungen, dieselben Neigungen und Kniebeugungen, dieselben Murmelungen, Sprengungen und Räucherungen, welche wir hier vor uns sahen, haben schon vor Jahrtausenden im Tempel des Sonnengottes Ra zu On im alten Aegypten gläubige Seelen „erbaut“, ohne daß sie wußten, warum und wie. Alles wohl erwogen, ist der Glaube doch ein bequemerer Gesellschafter als der Gedanke. Schade nur, daß dieser, wo er einkehrt, jenen unerbittlich und für immer zum Hause hinauswirft.

Wir blieben nicht bis zur Peripetie und Katastrophe des liturgischen Messedramas. Hatten schon an der Exposition genug; die Kirche war schon lange nicht gelüftet worden und der Weihrauch roch so schlecht!

Als wir uns einem der Seitenportale zuwandten, kam mir vor, eine dem Ordnungsfanatiker ähnelnde Figur an einer Säule lehnen zu sehen. War er es wirklich? War es eine optische Täuschung? Nein, denn kaum waren wir zu der Pforte hinaus, als ich richtig die Stimme des Herrn Ambrosius Gigax hinter mir vernahm: — „Ah, Herr...r...r, Sie haben es auch nicht länger ausgehalten in der Unordnung da drinnen?“

„Unordnung? daß ich nicht wüßte!“

„Ja, so sagt' ich. Da will sich der sogenannte Fels Petri für den Grund- und Eckstein aller Ordnung ausgeben und weiß nicht einmal im eigenen Hause Ordnung zu halten. Schmählich! Was?“

„Ich verstehe Sie nicht, verehrter Gönner und Freund."

„Wie? haben Sie denn nicht bemerkt, daß da drinnen Verstöße gemacht werden, welche der Würde des Kultus geradezu hohnsprechen? Auf dem Hochaltar steht der mittlere der drei Leuchter auf der rechten Seite mindestens einen Zoll zu weit links, wodurch die Symmetrie und mit dieser natürlich zugleich die Symbolik, die Leuchtersymbolik garstig beeinträchtigt wird. Sodann ist die Mechanik des Rauchfasses ganz elend: der Deckel ließ sich nicht regelrichtig auf- und niederziehen, sondern blieb an einer der drei Seitenketten unästhetisch hängen. Aber das Tollste waren die vier Ministranten! Nämlich drei davon lange Bengel und der vierte ein wahrer Knirps. Wem durch diese maßlose Ungleichheit nicht alle Illusion und Andacht gestört und vernichtet wurde, der hat keine Augen im Kopfe und keine Seele im Leibe. Was?"

Er war ganz roth im Gesichte vor heiligem Ordnungseifer. Meine Begleiterin blickte zur Seite, um ihr Lächeln zu verbergen, ich aber sagte mit geziemendem Ernst: „In der That, das sind bedenkliche Ausartungen. Sie sollten dieselben den sogenannten Altkatholiken denunciren. Da hätten diese bei ihrer nächsten Generalsynode doch mal einen Verhandlungsgegenstand, welcher Hand und Fuß hat. Aber erlauben Sie, hochverehrter Herr, daß ich Ihnen meine Frau vorstelle."

„Sehr verbunden," sagte Herr Gigax und entwickelte bei dieser Vorstellung eine so regelrechte, umständliche, mit dem Zirkel abgemessene Galanterie, wie sie nur immer in einem Komplimentirbuch aus dem Anfang unseres Jahrhunderts gedruckt steht.

Meine Frau behauptete aber nachher schnöder Weise, Herr Ambrosius habe sicherlich ihre Hände darauf angesehen, ob dieselben wohl schon jemals eine Thürklinke oder einen Fensterriegel ganz zugedrückt hätten.

Es fand sich, daß der Ordnungsfanatiker wie wir im „Inselhôtel" abgestiegen war und uns bei Tische gegenüber saß.

Da war es nun ein großer Genuß, zu sehen, wie sehr Herr Gigax in Allem und Jedem der Würde des Ortes eingedenk war. Der Speisesaal im Inselhôtel ist nämlich bekanntlich eine ehemalige Klosterkirche und durchweg im kirchlichen Sinne restaurirt und eingerichtet. Die Speisen und Getränke hatten auch entschieden etwas Asketisches. An den Wänden hat man da und dort fürchterlich schöne mittelalterliche Heiligenfresken stehen lassen, mit Füßen wie Froschkeulen und Leibern, bei deren Betrachtung Einem Wesen und Bedeutung der geraden Linie aufgeht. Ob die Essigblicke dieser Fresken oder Fratzen zu der fünf Tage lang von mir erprobten Trübheit der Weine im Hôtel in einer mystisch-spiritistischen Beziehung standen, konnte ich nicht ergründen, sondern nur glauben.

Herr Ambrosius ließ Falkenblicke die Tafel auf- und niedergehen, um zu sehen, ob alles in Ordnung. Soweit seine Hände reichten, besserten sie allfällige Mängel der Ordnung und Symmetrie in der Tafelbeschickung gemeinnützlich aus. Insbesondere ließ er es sich angelegen sein, Salzfaß, Pfefferbüchse und Senftopf so zu ordnen, daß sie die Winkel eines tadellos regelmäßigen Dreiecks bildeten. Was seine persönlichen Vorbereitungen zum Aktus des Essens angeht, so hätte seine Vor-, Um-, Neben- und Rücksicht selbst dem „Eßkünstler" Börne's Bewunderung abgezwungen. Beschreiben läßt sich so was nicht, man muß es sehen. Genug, unser Ordnungsfanatiker saß, nachdem er seine Teller, sein Besteck, sein Brot, sein Wasser- und sein Weinglas in die richtige Ordnung gebracht und seine Serviette umgebunden hatte, in Erwartung der Suppe da mit

einer Sammlung, einer Würde, einer Feierlichkeit, wie mein hochwürdiger Herr Vetter, der Erzbischof von München-Freising, zu entwickeln weiß, wann er sich anschickt, ein Hochamt zu celebriren.

Hernach tranken wir unseren Kaffee und rauchten unsere Glimmstengel in dem ehemaligen, „stilvoll" — wie die nordische Redensart lautet — wiederhergestellten Refektorium der Dominikanermönche. Und da hat mir nun mein Herr Gigax einen seiner tiefsinnigsten Ordnungsgedanken anvertraut.

Wir befanden uns ja im neuen deutschen Reiche und konnten also anstandshalber nur von dem Glücke reden, Bürger dieses, ob zwar vorderhand noch etwas lotterigen und schlotterigen Reiches zu sein. Kurzum, wir fühlten uns nicht nur als Deutsche, sondern auch als Teutsche, obgleich wir nicht umhin konnten, zu finden, daß man da drüben beim „Erbfeind" in Frankreich bedeutend besseren Kaffee tränke als im neuen deutschen Reich. Ich stellte den verwegenen Satz auf, der Reichskanzler, als der einzige verantwortliche Reichsminister, sei auch für den schlechten Reichskaffee verantwortlich, und mein Herr Ambrosius fand diesen Satz „ganz in der Ordnung". Dann kamen wir auf das Parteiwesen zu sprechen und fanden es höchst beklagenswerth, daß sogar die Nationalli—vreebedienten dann und wann so thäten, als könnten und wollten auch sie maulen und mucksen, ja geradezu gegen den Bismarcksstachel „löcken".

„Das ist der anarchische Höllengeist unserer Zeit — was?" rief Herr Gigax aus. „Nirgends in Staat und Kirche Uebereinstimmung, Gleichklang, Ordnung, Harmonie. Kein Kosmos, sondern ein richtiges, d. h. unrichtiges, ich meine ein solches Tohu Wabohu, wie es in der Genesis, Kaput 1, Vers 2, steht. Das muß ein Ende nehmen. Jeder anständige Mensch hat die Verpflichtung, nach Maßgabe seiner Kräfte —" (hier sprang er auf, um ein schief an der Wand hängendes Bild geschwind ins Gleichgewicht zu rücken) — „Ordnung zu schaffen. Uns Deutschen insbesondere fehlt ein Central-Ordnungs-Princip" ....

„Ja — unterbrach ich den Eifrigen — „das hat schon der selige Heine gefühlt und gesagt. Uns fehlt — wissen Sie?"

„„Uns fehlt ein Nationalzuchthaus
Und eine gemeinsame Peitsche." "

„Was, Sie wagen sich auf den verschollenen Heine zu berufen? Entschuldigen Sie, aber ich kann nicht umhin, Ihnen bedauernd zu sagen, daß Sie erschrecklich hinter der Zeit, in der wir leben, zurückgeblieben sein müssen. Den Heine citiren! Jetzo, wo der zeitgemäße kastalische Quell nur noch in Berliner und Leipziger Theekesseln sprudelt und nachgewiesen, wunderschön nachgewiesen und dargethan ist, daß unsere Bärenhäuter von Ahnen nur von Marzipan und Zuckerwasser sich genährt und bei der Mademoiselle Madeleine de Scudery Privatunterricht in der Poetik genommen haben. Den verruchten Heine citiren, was? Zu einer Zeit, wo der deutsche Parnaß kein mit Felskolossen und Riesenfichten bekrönter, rauschende Wildbäche zu Thale schickender Berg mehr ist, auf welchem Götter mit Nymphen scherzen, Göttinnen Heroen küssen, Titanen gegen die Ananke rebelliren und Satyrn mit Bakchantinnen Blindekuh spielen, sondern nur noch ein ordinärer Salon, allwo ordinäre Konversation gemacht, den Gästen schönseliges Butterbrot und loyaler Thee gereicht und zu ihrer Extraerbauung eine Gliederpuppe herumgeboten wird, die abwechselnd als altdeutscher Recke oder als moderner

Bauer, als Pastor oder Bankier, als Dichter, Maler, Bildhauer, Musiker, Philosoph oder sonstiger Reichsprofessor frisirt und kostümirt, aber immer dieselbe Gliederpuppe ist."

„Um Gotteswillen!" rief ich erschrocken. „Sie werden ja ordentlich satirisch, Verehrtester."

„Satirisch, ich? Ordentlich satirisch? Da muß ich Sie doch auf einen horribeln Widerspruch aufmerksam machen. Es gibt keine ordentliche Satire. Die Satire ist Unordnung schlechthin. Ordentliche Satire? Das ist gerade, als sagten Sie: nationalliberale Konsequenz."

„Bitte, bitte sehr, lassen wir das häckelige Thema. Sie wissen, der Nationalliberalismus besitzt das Patent der deutschen Intelligenz, das Monopol des deutschen Patriotismus und das Privilegium der deutschen Staatsmännischkeit. Mit einem so großen Herrn ist nicht gut Kirschen essen."

„Ei, was! ich bin selber ein Nationalliberaler dritter Potenz und mit deutschestem Mannesstolz. Und gerade, weil ich das bin, will ich, daß endlich einmal ordentliche Ordnung in die Partei komme. Sie wissen, ich beschäftige mich viel mit physikalischen Studien und mechanischen Konstruktionen. Nicht ohne Erfolg, wie ich ja wohl sagen darf." — (Hierbei hob er seinen Zauberstock in die Höhe, der jetzt die Gestalt eines Lesepultes hatte.) — „Sehen Sie", fuhr er fort, während ich eine bewundernde Verbeugung machte, „ich glaube der Mann zu sein, welcher die große oder vielmehr die einzige, d. h. die einzig und allein existenzberechtigte Partei der Intelligenz, des Patriotismus und der Staatsmännischkeit auf eine Basis von Granit zu stellen, dieselbe als einen wahrhaftigen „rocher de bronce" zu „stabiliren" vermag."

„Wirklich? Quibus auxiliis? Sie spannen meine Neugier auf die Folterbank."

„Ja, es ist allerdings etwas Großes, um was es sich handelt. Nämlich um die Erfindung und Herstellung eines Gradmessers der öffentlichen Stimmung, beziehungsweise eines Regulators der politischen Gesinnung."

„Aber wir haben ja die Presse."

„Die Presse? Bleiben Sie mir gefälligst damit vom Leibe! Das ist ja die personificirte Unordnung. Hätte ich die Macht dazu, die Presse sollte bald nirgends mehr zu sehen sein, es wäre denn als Kuriosität in einem Raritätenkabinet. Nein, ich denke an etwas ganz anderes. Wir haben Baro-, Thermo-, Hydro-, Hypso- und andere Meter, aber ein Stimmungs- und Gesinnungsmeter, wohlverstanden! ein obligatorisches, haben wir nicht. In einigermaßen geordneten Städten sind Baro- und Thermometer aufgestellt, nicht selten in Verbindung mit elektrischen Uhren. So eine Konstruktion hab' ich im Auge. Auf allen Plätzen, an allen Straßenecken, item auch in Kirchen, Theatern, Koncertsälen und Wirthschaften sollten Stimmungs- und Gesinnungsmeter aufgestellt werden, verbunden mit elektrischen Uhren, deren Leitdrähte allesammt im Reichskanzleramte zu Berlin zusammenlaufen müßten. Die Idee ist mir bereits wasserklar, nur in Betreff dieser und jener Einzelnheit der Ausführung bin ich noch nicht ganz im Reinen. Der Apparat muß eben, wie leicht begreiflich ein sehr sinnreicher sein. Die Quecksilbersäule soll den politischen Luftdruck von außen oder von innen, soll Stille oder Sturm in der diplomatischen Welt signalisiren und den amtlichen Wärme- oder Kältegrad, die ordnungs- und ordonnanzmäßige Staatstemperatur ergeben, während die Bewegung der Zeiger auf dem Zifferblatte der Uhr bestimmt ist, die einzelnen Modalitäten und feineren

Nüancen in den Anschauungen, Velleitäten und Tendenzen des leitenden Staatsmannes zu markiren."

„Genial, kolossal, pyramidal!" rief ich begeistert aus.

„Nicht wahr? Erst dann, wann mein Stimmungs- und Gesinnungsmesser in Thätigkeit sein wird, kann man von Realpolitik reden?"

„Gewiß, und die erste wohlthätige Folge Ihrer Ordnung und Harmonie schaffenden Erfindung wird sein, daß unsere Realpolitiker sich nicht mehr wie bis dato die Hälse zu verdrehen und auszurenken brauchen, um rechtzeitig zu erlickern und zu erlauschen, auf welche officielle Tonart die liberale Nationalgeige zu stimmen sei."

„Ganz recht. Schon das „ist des Schweißes der Edlen werth". Aber was will es sagen gegenüber der sicheren Aussicht auf eine Zeit, wo mein Ordnungsregulator oder vielmehr mein Kosmoharmonium — denn so soll der Apparat heißen — die leitenden Staatsmänner in den Stand setzt, die Staaten so leicht und sicher, so ruhig und ordentlich zu regieren, wie ein Leierkastenmann sein Stücklein herunterorgelt?"

Und mit elegischem Ausdrucke setzte er hinzu: „Schade, wahrhaft schade, daß ich dannzumal nicht mehr leben werde. Ein Genuß, ein Hochgenuß müßte es sein, in einer solchen Ordnungswelt ordentlich herumzuspazieren."

III.

Ich sehe ihn noch vor mir, wie er dasaß, mit auf die Nasenspitze oder vielmehr Nasenknolle vorgerutschter Blaubrille, über welche hinweg seine Augen durch die offenstehende Thüre auf den Seespiegel hinausblickten, — ganz Stolz und doch zugleich auch ganz Wehmuth. Durch die Furchen seiner Stirne schlängelte sich ein Abglanz des Bewußtseins, der Träger einer großen Mission zu sein; aber seine Mundwinkel hingen traurig herab, als wollten sie andeuten, daß am Ende aller Enden doch alles eitel sei, auch das „Kosmoharmonium" nicht ausgenommen.

Man konnte nach Belieben an allerhand denken: an den großen Marius auf den Trümmern von Karthago, an den großen Napoleon unter den Weiden von Longwood, an den großen Schopenhauer an der Table d'Hôte im Schwan zu Frankfurt, an einen großen und größeren, größten Nationalliberalen oder Liberalnationalen, dem eine Redeverhaltung Bauchweh macht, u. s. w.

Seine weltschmerzliche Situation hinderte jedoch meinen verehrten Gönner nicht, im Interesse der Ordnung thätig zu sein, d. h. er ordnete dem ihn vermuthlich durchtobenden Gedankensturm zum Trotz seinen Rauchapparat mit einer so bewunderungswürdigen Sauberkeit und Genauigkeit, daß ich dafür das Wort Appetitlichkeit erfinden würde, so es nicht bereits erfunden wäre und mir nicht außerdem einer der Nachtwächter, der ungeheuerlich großen Civitas virorum obscurorum bei Strafe seiner Ungnade die Wortefindungen strengstens untersagt hätte. Mein Herr Ambrosius Gigax hätte sollen von rechtswegen als Ordinarius an eine große Hochschule berufen werden, um die Aesthetik des Rauchens vorzutragen. Ich bin auch überzeugt, daß eine Raucherin — emancipata fumosa vulgaris Linn. — so eine dagewesen wäre, die scharfsinnige und edle Manier, womit der Ordnungsfanatiker Papierstreifen zu rollen verstand, um

damit die Cigarrenspitze zu reinigen, zum Küssen liebenswürdig gefunden haben würde....

Mein würdiger Freund reiste unmittelbar nach der mir gegönnten Vertrauensstunde weiter und ich habe ihn nicht wiedergesehen.

Werde ihn auch nicht wiedersehen, zu meinem nicht geringen Leidwesen.

Denn ich habe ja um der Wissenschaft, um des neuen deutschen Reiches und um der alten Menschheit willen den vorzeitigen Tod Ambrosii Gigacis zu beklagen. Den vorzeitigen Tod, maßen selbiger sich ereignete, bevor das herrliche Kosmoharmonium konstruirt und in Funktion gesetzt war.

Kaum nämlich war ich lim Herbste in meine Zweisiedelei am Zürichberge heimgekehrt, als ich einen Brief von dem lustigen Justizrath erhielt, der mich in einer Proceßsache um eine Auskunft ersuchte, dann also fortfuhr:

„Lugete, Veneres Cupidinesque! Unser über die Maßen trefflicher Ambrosius Gigax ist nicht mehr, der Ordnungsfanatiker ist todt!

> Wer wird künftig unsre Mägde lehren
> Staub vertilgen und die Treppen kehren
> Und die Fensterriegel drehen zu?

Ich weiß, Sie sind im Stande, das ganze Volumen der Einbuße würdigen zu können, welche das Vaterland durch diesen so plötzlichen Todesfall erlitten hat. Und zu denken, daß der würdige Mann an seinem Ordnungssinn zu Grunde gehen mußte, welche Ironie Satans! Mit Recht haben Sie irgendwann gesagt, daß dem Menschen häufig gerade seine Tugenden zu Fallstricken würden. Aber genug der Klagen und Sentenzen. Vernehmen Sie lieber die kondensirte Geschichte der Todesfahrt unseres großen Ambrosius. Hier ist sie.... Der Selige war gewohnt, vom Frühling bis in den Herbst hinein täglich ein Strombad zu nehmen. Er behauptete, während er bis an den Hals im Wasser säße, kämen ihm die lucidesten Gedanken in Betreff seines grandiosen Kosmoharmoniums. Wohl, saß also vor acht Tagen eines schönen Morgens, wie gewohnt, im Wasser, Strohhut auf dem Kopfe, Blaubrille auf der Nase, tief meditirend wie ein indischer Jogi. Mit einmal — (Sie verstehen, ich habe die Thatsachen dieses Berichtes mit großer Sorgfalt nach und nach ermittelt; für dies und das mußte auch Combination zur Hilfe genommen werden) — mit einmal, sag ich, fährt er aus seinem Nachsinnen auf: etwas Unordentliches hat sich in seinen Gesichtskreis gedrängt! In der abgelegenen Bucht, wo er sein Morgenbad nahm, waren mehrere, Tags zuvor den Strom herabgekommene Holzflöße am Ufer befestigt. Einer derselben mußte nachlässig angebunden oder das morsche Bastseil mußte geborsten sein, kurz, der Floß kam in Bewegung und trieb langsam an unserm badenden Freunde vorüber. „Halt, halt! Was ist das für eine Ordnung?" rief er aus, stand auf, wadete eilends tiefer in den Fluß hinein und faßte eins der an der Seite des Flosses herabhängenden Tauenden, in der verwegenen Absicht, das auf eigene Faust davonschwimmende Ding aufzuhalten. Natürlich hatte da der Teufel leichtes Spiel. Der alte Mann war viel zu schwach, den rebellischen Floß zu halten, und wollte doch nicht davon ablassen, dieser Unordnung zu steuern. Noch zerrte er mit beiden Händen an dem Tau, als er plötzlich den Boden unter den Füßen verlor. Der Floß war in tieferes Wasser und in raschere Strömung gekommen, Ambrosius aber war kein Schwimmer und so blieb ihm, wollte er nicht ertrinken, nur der Versuch übrig, sich auf den verdammten Floß hinaufzuschwingen. Nur mit Mühe und Noth gelang das und mit Hinopferung

des Strohhutes, welchen der Flußgott an sich nahm.... Für's erste war der Mann der Ordnung nun allerdings geborgen. Aber was war das für eine Bergung? Nur eine, daß Gott erbarm'! Der Floß trieb rasch und immer rascher dahin, ganz regelrecht und fein mitten im Strom. Unter anderen Umständen hätte unser armer Freund wahrscheinlich seine Freude daran gehabt, daß der Floß so selbstständig, selbstdenkerisch und selbstlenkerisch, so zu sagen ganz volksmündig hinschwamm. Allein in diesem Kostüm, d. h. nur mit einer blauen Brille bekleidet, den unfreiwilligen Flößer zu spielen, das ging doch gegen alle physische und moralische Kleiderordnung. Zum Glück tritt der Strom unterhalb der Stadt sofort in eine recht ländliche, ja einsamliche Wiesen- und Waldgegend. Aber dieses Glück konnte Herr Ambrosius auch nicht lange als ein solches anerkennen. Ihn begann da erst zu fröstelu, dann arg zu frieren und der Floß ging immerzu, immerzu. Um sich zu erwärmen, ging und sprang der Ordnungsmann auf den Balken und Bohlen hin und her, als er links aus dem Walde — der Fluß war derweil in den großen Attisforst eingetreten — ein erstauntes und erschrockenes „Herr Jesses!" vernahm. Er schaute hinüber und nahm ein paar Dörflerinnen wahr, welche mit Holzauflesen beschäftigt gewesen, als der Floß mit seiner absonderlichen Fracht in Sicht kam. Die erste Regung unseres unglücklichen Freundes war, sich platt auf den Floß niederzuwerfen und vor Scham- und Schicklichkeitsgefühl zu vergehen. Nun gibt es aber Lagen und Stunden, worinn und wann sogar einen Ordnungsfanatiker das Scham- und Schicklichkeitsgefühl verläßt. Unser armer Freund mußte das auch erfahren, indem er, alle Rücksicht auf das Dekorum vergessend, beweglich um Hilfe rief. Allein das hatte nur zur Folge, daß sich die beiden holzlesenden Frauenzimmer mit einem abermaligen „Herr Jesses!" noch seitwärtser in die Büsche schlugen. Freilich scheint in dieser Seitwärtsigkeit die wirkliche Neugier über das weibliche Zartgefühl den Sieg davon getragen zu haben; denn es ist ja konstatirt, daß die beiden Dorfdamen das Ende von Ambrosii Floßfahrt mit angesehen haben. Sie sagten nämlich nachmals ungefähr also aus: — Als der Adam mit der blauen Brille merkte, daß ihm keine Hilfe käme — und wie hätten denn **wir** ihm welche bringen können? — suchte er sich selber zu helfen. Der Floß hatte sich dem rechten Ufer etwas genähert und wir sahen über den Strom hinweg, daß der Mann sich anschickte, zu versuchen, ob es ihm gelänge, mit den Händen einen der Fichtenäste zu erfassen, welche da und dort in geringer Höhe über das Flußbett sich hereinstreckten. Das Wasser ist da tief und reißend. Der Floß schoß nur so dahin. Es mußte demnach nicht leicht sein, so einen Baumast zu fassen und festzuhalten. Nun sahen wir den Mann auf dem Floß, als dieses unter einer mächtigen Fichte vorüberglitt, einen Luftsprung machen und richtig kriegte er mit beiden Händen einen Ast zu fassen. So hing er in der Luft, während der Floß unter ihm wegfuhr; aber nur einen Augenblick sahen wir ihn so dahangen. Denn sogleich hörten wir den Ast, der wohl ein dürrer war, krachen und der unglückliche Mann stürzte in den Strom, der ihn fortriß und bald über ihm sich schloß. So die Aussage der beiden Dörflerinnen. Sie fügten derselben noch hinzu, daß der Mann, bevor sein Kopf unter dem Wasser verschwand, noch ein Wort gerufen habe, welches sie aber in ihrem Schrecken nicht verstanden hätten. Es habe geklungen wie Ort oder so etwas. Ich denke, lieber Freund, es wird keine zu kühne Aufstellung sein, wenn ich vermuthe, daß unser armer Ordnungsfanatiker mit seinem Schlachtruf „Ordnung!" auf den Lippen gestorben sei.... Zwei Tage darauf wurde eine Wegstunde weiter stromabwärts in einem Weidengebüsch am Ufer der Todte

gefunden und vorgestern haben wir ihn zu Grabe gebracht. Plenis manibus date lilia!“

P. S. „Ich öffne den Brief noch einmal, um Ihnen zu sagen, daß — Dank den Göttern! — der große Gedanke des Kosmoharmoniums nicht mit seinem Finder begraben sein wird. Es hat sich eine testamentarische Verfügung vorgefunden, kraft welcher alle auf den Gesinnungs- und Stimmungsregulator bezüglichen Pläne, Berechnungen und Kostenanschläge, sowie auch die gesammten zur Herstellung des Menschen- und Völkergeschicke bestimmenden Apparates gesammelten und präparirten Materialien einem unserer vorragendsten Realpolitiker zur Verfügung gestellt sind. Der glückliche Erbe hat sich nach Art von manchen seiner gelehrten Kollegen im neuen Reich sein Lebelang weislich gehütet, jemals einen Gedanken zu haben, welcher nicht schon gedruckt und approbirt vorgelegen hätte; aber er ist ganz der Mann dazu, unter Beihilfe seiner Parteigenossen die Idee unseres verewigten Freundes für seine eigene anzusehen und auszugeben. Auch verwirklichen wird er sie, vorausgesetzt, daß das höheren Ortes als ein Unternehmen des patentirten Patriotismus gebilligt nnd anerkannt wird. So hätten wir denn Aussicht auf die Harmonie der Sphären, zunächst wenigstens im deutschen Reiche. Glückliche Zukunft, wo es keinen Kulturkampf, keine Rechte und keine Linke, keine parlamentarischen Differenzen, keine Strafgesetznovelle, keinen Plötzensee mehr geben wird und alle Klugen in irgendein Reichsamt, und alle Narren unter einen Hut gebracht sein werden.“

Sprüche.

Von Emanuel Geibel.

Stets im Reim, was das Leben beschied,
Sucht' ich zurecht mir zu legen.
Was sich eben nicht singt als Lied,
Läßt sich als Spruch doch prägen.

Willst du den Unsinn überwinden,
Lern' ein Symbol der Wahrheit finden!
Die Welt wird nie das Abgeschmackte
Aufgeben für das bloß Abstrakte.

Gedanken einfach und erhaben
Hält dir die Menge nimmer fest,
Sie will ein sinnlich Zeichen haben,
Das sich mit Händen greifen läßt.

Stets zweischneidig ist große Kraft,
Willst du sie fesseln deswegen?
Lieber was sie dir Uebles schafft
Nimm in den Kauf zum Segen.

O miß die Welt nicht mit dem Blick
Kurzsicht'ger Tagespolitik!
Er sieht im Reichthum der Naturen
Nur schwarz und weiße Schachfiguren.

Ein herzlich Lied gedeiht wohl still
In Busch und Waldesgrüne;
Doch wer Tragödien dichten will,
Der kenne Welt und Bühne.

Wohl kommts, wenn Einer ein Bildwerk schnitzt,
Daß rings umher der Abfall spritzt,
Aber man wirft doch die Späne
Dem Publikum nicht in die Zähne.

Das ist das alte Lied und Leid,
Daß uns Erkenntniß erst gedeiht,
Wenn Muth und Kraft verrauchen;
Die Jugend kann, das Alter weiß,
Du kaufst nur um des Lebens Preis
Die Kunst, das Leben recht zu brauchen.

Religion und Theologie
Sind grundverschiedene Dinge:
Eine künstliche Leiter zum Himmel die,
Jene die angebor'ne Schwinge.

Wollt ihr in der Kirche Schooß
Die zerstreuten wieder sammeln,
Macht die Pforten weit und groß
Statt sie selber zu verrammeln!

Drei Dinge haften nicht:
Ein Schlag in Wasserwogen,
Im Wind ein Kerzenlicht,
Ein Grund bei Theologen.

Durstig steh'n sie am Gewässer,
Stehn und streiten wuthentbrannt:
Trinkt sich's aus der Schale besser
Oder aus der hohlen Hand?

Acht' am Schwerte den Glanz geringe,
Prüfe den Stahl, aus dem es gefegt;
Ganz unscheinbar ist oft die Klinge,
Die am besten den Feind dir schlägt.

**Im Kampfe schwillt der Kräfte Strom
Und That wird endlich der Gedanke —
Zum deutschen Reich half uns der Franke,
Zur deutschen Kirche hilft uns Rom.**





Die reiche Erbin.

Lustspiel in zwei Acten von **Bauernfeld**.

(Zum ersten Mal aufgeführt auf dem Wiener Stadttheater am 8. Januar dieses Jahres.)

(Für Theaterdirectionen nur durch die „deutsche Genossenschaft“ in Leipzig zu beziehen.)

Personen.

Georgine Brown.
Stella, Schauspielerin.
Norbert.
Arnold, Arzt.
Richard Faust.
Guido, Maler.
Graf Oscar.
Miss Fanni, Georginens Gesellschafterin.
Kammerdiener.
Bedienter.

I. Act.

(Salon mit Geschmack und Pracht eingerichtet. Unter den Möbeln ein Klavier).

1. Scene.

Norbert und ein Bedienter (kommen durch die Eingangsthüre).

Norbert. Sie ist wieder nicht ausgeritten? Auch heute Morgen nicht?

Bedienter. Der Herr Professor hat jede heftige Bewegung noch für einige Zeit untersagt —

Norbert (mehr für sich). Das arme Mädchen! Und sie ist das gewohnt —

Bedienter. Dafür wurde ins Künstlerhaus kutschiert.

Norbert. Mit der Miß?

Bedienter. Um Vergebung! Der Herr Graf begleiten das Fräulein, auch der Maler. Die Engländerin ist da drinnen, macht sich schön, seit ein paar Stunden schon —

Norbert (weist ihn fort). Es ist gut! (legt den Hut ab) Ich will sie erwarten. Es muß endlich zur Sprache kommen zwischen Georgine und mir.

Bedienter (im Abgehen). Da kommt Ihr Kammerdiener, gnädiger Herr — (Ab.)

2. Scene.

Norbert. Kammerdiener.

Norbert (ihm entgegen). Nun, François! Was haben Sie ausgerichtet? Bringen Sie Antwort?

Kammerdiener. Ja, bitte, hier! (Gibt ihm ein versiegeltes Päckchen.)

Norbert. Ein ganzes Packet! — Sie haben Stella gesprochen?

Kammerdiener. Da sie nähere Auskunft verlangte, über die Dame aus New-York —

Norbert. Die hinterlassene Tochter meines Wohlthäters und alten Freundes. Sie sagten ihr's?

Kammerdiener. „Die reiche Erbin! Der Herr Bankier will sie heirathen!“ unterbrach mich Fräulein Stella mit Heftigkeit. „Darum gibt er mich auf!“

Norbert (mehr zu sich). Kann ich anders? Es muß! Aber weiß sie auch, was ich für sie thun

will? Daß ich ihr meine Villa als Eigenthum überlasse?

Kammerdiener. Mitsammt der Leibrente —

Norbert. Und wie nahm sie's auf?

Kammerdiener. Darf ich Alles sagen?

Norbert. Wenn ich Sie frage!

Kammerdiener. Wahrhaftig, gnädiger Herr, die Lustspielerin geberdete sich wie — wie die Gräfin Orsina mit etwas Lady Milfort vermischt. „Will ich sein Geld?" rief sie aus — „ich will seine Liebe! Ich will ihn! Nur ihn! Ich will ihn behalten, Niemand soll ihn mir entreißen!" — Und damit auf den Divan gestürzt, sich die Haare zerzaust, in einen Strom von Thränen ausgebrochen —

Norbert. Immer heftig! Voll Leidenschaft! Nun gar Thränen! Die Unglückliche liebt mich wirklich! (Geht herum.)

Kammerdiener (ihm folgend). Dann sprang sie auf, lief in ein anderes Zimmer, ließ mich über eine halbe Stunde warten, ich hörte sie laut mit sich selber sprechen. Endlich brachte mir ihre Betty das Päckchen da —

Norbert. Ich will gleich sehen — erwarten Sie mich draußen —

Kammerdiener. Ich soll ohnehin heute hier serviren —

Norbert. Gut, gut! Vielleicht schick' ich Sie noch einmal zu ihr —

Kammerdiener. Nehmen Sie sich's nicht allzusehr zu Herzen, Herr Norbert! Diese Damen vom Theater wissen sich zu trösten und haben meist Weinen und Lachen in Einem Sack — (ab.)

Norbert (wiegt das Packet). Gewiß mit Vorwürfen angefüllt! Aber kann ich ihr helfen? Mir selbst? (Oeffnet die Enveloppe.) Was seh' ich? Meine eigenen Briefe? Zerrissen! Der letzte unerbrochen — folglich — ungelesen! (Sucht unter den Briefen.) Und kein Wort von ihr! Kein Sterbenswörtchen! — Sie will nichts mehr von mir wissen? Sei's denn! Ich bin frei. (Steckt die Briefe ein.) Deine Schuld, Stella! Du hast es so wollen! (Horcht auf.) Ein Wagenrollen? (Tritt an's Fenster.) Sie sind's. — Nun soll sich's entscheiden. Wenn mich Georgine noch liebt, wie damals, in New-York — (Langt nach der Brusttasche.) Hab' ich den Brief des Alten? Ja. — Sie kommt! Warum pocht mir das Herz?

3. Scene.

Vorige. Georgine. Graf Oscar. Guido.

Georgine (am Arm des Grafen). Danke für Ihre Begleitung, meine Herren!

Norbert tritt vor). Liebe Georgine —

Georgine (ihm rasch entgegen; reicht ihm die Hand). Karl! Du suchst mich auf? Du hast mich erwartet?

Norbert. Mit Ungeduld, liebes Kind!

Georgine (immer lebhaft). Vergib! Ich wußte nicht, ahnte nicht, — auch ist's nicht Deine Stunde. Der reiche Salon hielt uns auf. Vor Allen ein Paar charmante Farbenskizzen unseres Guido —

Guido. Schwache Versuche im größeren Stil —

Graf. Ja, ein Herkules, der sich selber verbrennt —

Guido. Soll er's nicht? — (Zu Georginen:) Und eine Niobe! Sie gefällt Ihnen, Fräulein? Lebhafte Farbe, nicht wahr?

Georgine. Besonders viel Grün —

Graf. Eine spinatgrüne Mama Niobe, grasgrüne Kinder —

Georgine. Aber auch Ausdruck, Charakter. Nicht wahr, lieber Graf? (Ohne die Antwort abzuwarten, wendet sie sich zu Norbert, spricht heimlich mit ihm.)

Guido. Der Herr Graf scheint nicht zufrieden mit meinen Leistungen? Ich bin freilich noch kein Meister in meiner Kunst, wie es mein großer Freund, dem ich im Geiste nachstrebe, in der seinen längst geworden ist —

Graf. Sie meinen Richard Faust? Diesen musikalischen Richard den Zweiten?

Guido. Der den Ersten noch übertreffen wird!

Graf. Doch ist's nur der Nachahmer eines großen Vorbildes, der sich in Uebertreibung gefällt, im Grunde mehr Geist als Talent besitzt und vielleicht mehr Einbildung als Geist —

Guido. Sie dürfen sich nach Belieben über meinen Freund lustig machen, Graf Oscar! Später werden Sie beschämt verstummen, wenn erst sein Hauptwerk in's Leben tritt. Eine riesige Composition.

Graf. Darf man's wissen?

Guido (heimlich, geheimnißvoll). Unter uns: Gustav Freitags „Ahnen".

Graf (lacht). Was? Er will diesen Jugo in Musik setzen? Ingram und Ingraban? Sammt dem Nest der Zaunkönige?

Guido. So die Haupt-Kapitel. Und was noch folgen sollte —

Graf. Cum gratia in infinitum! denn der Dichter scheint unerschöpflich.

Guido. Wie der Tonkünstler! Beide miteinander werden das neue poetisch-musikalische deutsche National-Epos in's Leben rufen. Dann sind die Nibelungen überflüssig.

Graf. Wir wollen's abwarten.

Georgine (im Gespräch mit Norbert). Ja, lieber Karl, wir speisen heute frühzeitig. Ein Gast, den ich geladen, an dessen Stunden wir uns aber binden müssen. Graf Oscar weiß. (Heimlich zum Grafen:) Ich hab Ihr Wort? Sie bringen die Künstlerin?

Graf. Da es Ihr Wunsch ist, Fräulein. (Küßt ihr die Hand.) Ich mache nur erst Mittagstoilette —

Guido. Auch ich. An der Hand meines großen Freundes komm' ich wieder —

Graf (im Abgehen). Wenn er nur seine Ahnen zu Hause läßt! Die Herren Ingram und Ingraban — (Beide ab.)

4. Scene.

Norbert. Georgine.

Norbert (für sich). Nun gilt's! Wie soll ich's nur einleiten? (zu ihr:) Die speisen heute Alle mit?

Georgine. Ja auch Dein Freund, der Professor, wenn er abkommen kann.

Norbert. Diner de garçon! Schön. Du bist zufrieden mit dem home, das ich Dir hier eingerichtet?

Georgine. Fragst Du im Ernst? Wir leben ja wie die Prinzessinnen, meine gute Miß und ich —

Norbert. Du bist in dem großen New-Yorker Lebensstyl aufgewachsen; darum sollst Du auch hier nichts vermissen, was Dir dort zu Gebote stand. Ich bin der Curator Deines Vermögens wie Deiner Person, muß also für Dich sorgen. Du hast unbeschränkten Credit auf mein Haus. — Aber genügt Dir auch Dein Umgang? Fühlst Du Dich zufrieden in der deutschen Heimath?

Georgine. Ich habe Dich! — Eine Lücke bleibt freilich. Eine große. Die allergrößte! Mein lieber Vater ist nicht mehr — (setzt sich.)

Norbert. Wir haben ihn Beide verloren. (Sitzt zu ihr.) Du erinnerst Dich wohl noch des Abends in New-York, als ich von Dir Abschied nahm?

Georgine. Wie könnt' ich's vergessen?

Norbert. Als kaum siebzehnjähriger, leichtsinniger Bursche kam ich zu Euch — für etwas leichtlebig gelt' ich noch immer —

Georgine. Damals war ich ein Kind —

Norbert. Und so sah ich Dich aufwachsen, groß und schön werden. Dein Vater hatte mich in sein großes Weltgeschäft aufgenommen, mich durch beinahe zehn Jahre tüchtig geschult. Durch ihn ein Mann geworden, wie auch ein Geschäftsmann, sollt' ich der Firma unseres Hauses hier zu ihrem früheren Glanze verhelfen. Es ist mir auch in wenig Jahren gelungen. Der Credit Eures Hauses unterstützte mich dabei. So kehrt' ich damals nach Europa zurück, das ich seitdem nicht wieder verließ. Es war kurz vor Deinem sechzehnten Geburtstag —

Georgine. Ach ja! Und ich vergoß recht bittere Thränen, als ich dem brausenden Dampfschiffe nachblickte, das Dich mir entführte —

Norbert. Wirklich, Mädchen? — Und jetzt! Du hast keinen Wunsch?

Georgine. Welchen denn? Was sollte mir abgehen, da ich Dich nun wieder habe? den treuen Freund, ich darf sagen, den Bruder! (Ergreift seine Hand.)

Norbert. Liebe, gute Schwester!

Georgine. Eigentlich nur Ein's, was mir fehlt —

Norbert. Ein's, liebes Kind? Was denn?

Georgine. Die Freiheit, wie in New-York.

Norbert. Wie? Die alte Heimath genügt Dir nicht mehr? Du sehnst Dich nach der neuen zweiten zurück?

Georgine. Gewissermassen, ja. Dort durfte ich schwimmen, jagen, reiten nach Herzenslust — und die Herren Doctoren verboten mir nicht jede freie Bewegung wie hier.

Norbert. War's doch nöthig, Dich zu schonen! Hast Du vergessen, daß Du bald nach Deiner Ankunft krank wurdest, mein Kind? Recht gefährlich krank? Ein schleichendes Fieber. Jetzt darf ich Dirs sagen: Freund Arnold hat sein Wunder an Dir gethan — aber Du schwebtest Wochen lang in höchster Gefahr.

Georgine. Das ist nun vorüber. (Steht auf.) Jetzt bin ich frisch und gesund, habe wieder meine volle Kraft, und so will ich auch leben, leben wie ich's gewohnt bin, wie in New-York! will gehen, laufen, kalt trinken, wie mir's beliebt — will vor allen Dingen wieder meinen Pony besteigen, mein kleines, wildes Hänschen. — Sag's dem Professor, er soll mir's erlauben. Bitte ihn in meinem Namen, Herzens-Karl! Du bittest ihn. Ja? A kingdom for a horse! Eine reiche Erbin darf auch Launen haben, Capricen, gelt?

Norbert (steht auf). Du bist ein Kindskopf! Ein Pferd! Ist das dein Herzenswunsch? Doch nun ein ernstes Wort, liebe Georgine! — Morgen wirst Du volle zwanzig —

Georgine. Schon! Ich weiß. Die jungen Künstler wollen mir auch ein Fest geben und zwar auf Deiner Villa.

Norbert (erschreckt.) Auf meiner — ? So? (Besinnt sich.) Nun gut, da sollst Du auch den

Stand Deines Besitzthums erfahren, und wenn Du Dich bis dahin entscheiden könntest — (hält inne).

Georgine. Ich? Wozu?

Norbert. Gerade heraus — so Mancher, der sich angelegentlich um Dich bemüht —

Georgine. Um die reiche Erbin? Nun ja! — Du willst mich los haben?

Norbert. Nein, ich will Dich zufrieden wissen, glücklich. — Gibt es einen Mann, für den Du vielleicht insgeheim empfindest, so sag' es offen heraus! Sag' es mir, dem Bruder. Ist's der Graf? Ich weiß, daß er Dich hoch hält. Ist's der Maler? der gemüthliche Guido? Oder der geniale Richard Faust! Wer immer, sprich!

Georgine (besinnt sich). Nein, es gibt keinen. — Wie sollt es auch?

Norbert. Keinen? (Wischt die Stirn, für sich:) Also bin ich's! (Zu ihr:) Ich komme auf unsere Abschiedsstunde in New-York zurück. Dein Vater schloß uns Beide in die Arme. „Meine lieben Kinder!" rief er aus. „Meine Tochter! Mein Sohn!" — Das bist du, das bin ich. Auch wir umarmten uns —

Georgine (mit einer Erinnerung, ohne aufzublicken). Ja, ich weiß —

Norbert. Aber Ein's weißt Du nicht! Kennst Du nicht! (Zieht ein Blatt hervor.) Das da —

Georgine. Was ist — ?

Nobert. Erschrick nur nicht! Es sind die letzten wenigen Zeilen, die Dein Vater an mich schrieb, wenige Tage vor seinem Scheiden, und sie enthalten seinen letzten Willen — mehr! Sein letzter Wunsch!

Georgine. Des Vaters?

Norbert. Ja. Es ist zugleich sein Vermächtniß an mich, wie an Dich, dem ich genau nachkommen will. Aber nur mich soll er binden, nicht Dich. Du hast Deine Freiheit. — Lies das — nein, nicht jetzt, nicht wenn ich dabei bin. Denke darüber nach. Reiflich nach. Morgen bei Deinem Geburtsfeste wollen wir's besprechen. Und noch einmal: Du bist völlig frei — Du hast zu entscheiden, nicht ich! Und was Du immer beschließest, das soll gelten — auch für mich. — Genug, Adieu. (Im Abgehen für sich:) Meine Schiffe sind verbrannt — Nun komme, was mag! (Ab.)

5. Scene.

Georgine allein, dann Professor Arnold.

Georgine (allein, sieht dem Abgehenden nach). Der thut ja so feierlich! (Oeffnet den Brief.) Von dem guten Vater also! Sein letzter Wunsch — (liest:) „Lieber Karl! Ein Scheidender sendet Dir seinen Abschiedsgruß" — (nickt wehmüthig). „Beschütze mein Liebstes, von dem ich mich so schwer losreiße — meine Georgine, mein liebes, liebes Kind!" (Küßt den Brief.) Guter Vater! — „Reichthum gilt ihr nichts, ich weiß" — (nickt zustimmend) „auch Dir liegt der Mammon nicht am Herzen. Darum handelt sich's auch nicht. Liebe ist Alles" — (liest mit Pausen:) Wenn Du sie liebst, wie ich glaube — wenn sie Dich liebt, wie ich kaum zweifle — so mache sie" — (hält inne) „so mache sie zu Deinem Weibe." — Sein Weib! Und er wollte wirklich — ? (Liest:) „Das ist mein letzter Wunsch, meine letzte Hoffnung. Segen über Euch beide! Ich kann nicht weiter schreiben — die Hand stockt, der Sinn verweht — Dein Vater — Euer Vater!" — der Name kaum noch lesbar. Armer Vater! (Trocknet die Augen, setzt sich.) Sein Weib! — Und ich soll mich entscheiden. So sagte er — (Blickt in den Brief.) Sein Weib — (Pause.)

Arnold (tritt ein, stutzt, nähert sich). Was macht meine junge Patientin?

Georgine (springt auf). Ach, lieber Professor — (ergreift seine Hand wie krampfhaft).

Arnold. Sie zittern! Ihre Hand wie eisig! Ist etwas vorgefallen?

Georgine. Sie sind sein Freund! Auch mir meinen Sie's gut. Ich habe Ihnen schon so viel von meinem kleinen Leben vorerzählt —

Arnold. Nun, ein Doctor ist auch ein Seelenarzt, ein Beichtvater, wenn man's haben will. — Sie sind aufgeregt. Was ist denn? (Legt den Hut weg.)

Georgine. Karl — er ging eben fort, er gab mir — da, lesen Sie! (Gibt ihm den Brief.)

Arnold (blickt hinein). Die Epistel ist mir bekannt. Er hatte sie mir längst mitgetheilt.

Georgine. Sie wissen also — ?

Arnold. Alles, liebes Kind. Vor Allem, daß Ihr für einander bestimmt seid.

Georgine (mit sich beschäftigt). Vier Jahre sind nun darüber hin — ich war ein Kind von sechzehn, morgen bin ich zwanzig —

Arnold. So lange schweben Sie?

Georgine (immer aufgeregt). Schweben! Das ist das richtige Wort für meinen Zustand. Ja, ich führte ein Dämmerleben, ein holdes Traumleben — seit er mich beim Abschied zum ersten Male in die Arme schloß.

Arnold. Nur ruhig, liebe Georgine! (Läßt sie sitzen, tritt zu ihr.) Sie waren also in ihn verliebt?

Georgine. Ich war in Entzückung, in einer Art von Zauber!

Arnold. Nur gelassen! — Und jetzt sind Sie's nicht mehr? (Sitzt zu ihr.)

Georgine. Hören Sie nur. — Wir correspondirten. Seine Briefe! Wie zitterte ich ihnen entgegen! Ich verwünschte das Meer, so sehr ich es liebte — weil es uns trennte. Ich selber schrieb, was mir in die Feder kam — Empfindungen, wohl auch Ueberschwänglichkeiten! Er war in Allem und ich ein albernes junges Ding.

Arnold. Die Jugend hat das für sich, daß sie jung ist —

Georgine. Ich war so schreibselig! — Hat's ihn geärgert? Hab' ich ihn gelangweilt? — Seine Briefe kamen bald seltener, wurden kürzer, immer kürzer — wie mir schien, auch kälter! Ein Jahr verstrich, ein zweites. — Ich war kein Kind mehr, aber auch die seligen Mädchengefühle waren wie verschwunden. Ich machte mir Vorwürfe über meine eigene Herzlosigkeit.

Arnold. Selbstquälerin! — Das ist vielleicht doch versteckte Liebe —

Georgine. Meinen Sie? Ich weiß nicht. — Da kam der große Schlag! Wer einen Vater verliert, der denkt nicht weiter an's Verliebtsein. Und als mich Karl aus New-York abholen ließ, ich wieder hieher in die Heimath kam, da trat er mir freundlich entgegen, völlig unbefangen. „Wir sind nun Beide vaterlos" — sagte er mir — „nimm mich als Deinen Bruder an, sei meine Schwester."

Arnold. Weil's ein herzensguter Mann ist —

Georgine. Er handelte auch darnach, sorgte für mich wie ein zärtlicher Verwandter. Von Liebe kein Wort. Im Gegentheil! Die Herren, die er mir in's Haus brachte —

Arnold. Die der reichen Erbin den Hof machten —

Georgine. Er schien das nicht ungern zu sehen — ich mußte es über mich ergehen lassen, aber ich war beruhigt. Meine Liebe zu ihm war anders worden — warum nicht auch seine Neigung für mich? Und nun auf einmal dieser Antrag! Der Wunsch meines Vaters! Und ich soll entscheiden? (Steht auf.) Seine Frau! Kann ich's werden? Soll ich's? — Liebt er mich denn wirklich? Lieb' ich ihn noch wie damals? Oder soll ich Liebe heucheln? Ich käme mir wie falsch vor! — Und bin ich die Frau für ihn? — Sind nicht vielleicht Andere, die ihm besser taugen? — Ich bin nichts als ein schwaches Mädchen. Ein verzogenes Kind, mag sein! Die Mutter fehlte, der Vater war zu gut. — Sie sind ein Mann, ein Gelehrter, ein Psycholog, ein Herzenskenner — rathen, helfen Sie mir! Mit mir allein krieg' ich's nicht fertig!

Arnold (steht langsam auf). Sie muthen mir und meiner Psychologie Großes zu, liebe Georgine — über meine Kräfte, ja Unmögliches! Ihr Beide müßt das miteinander auskämpfen. — Und haben Sie mir denn Alles gebeichtet?

Georgine (sieht ihn an). Alles? Was denn Alles?

Arnold. Sagten sie nicht: Andere, die ihm besser taugen? Sagten Sie das mit Absicht?

Georgine. Nur im Allgemeinen —

Arnold. So —

Georgine (forscht in seiner Miene). Wissen Sie etwas? Gibt es vielleicht ein Wesen, das ihm nahe stände? Näher als ich?

Arnold (bedenkt sich). Nein. Er denkt an keine andere Heirath —

Georgine. Und ich soll mich erklären! Morgen schon —

Arnold. Guten Muth, liebes Kind! Erschrecken Sie nicht gar zu sehr, weil ein Mann nach Ihnen begehrt, den Sie eingestandener Maßen liebten.

Georgine (nach einer kleinen Pause). Wann war das, Doctor?

Arnold. Nun, vor wenig Jahren.

Georgine. Da war ich ein Kind von Sechzehn Jahren! Liebt man da? Nein! Man gaukelt nur wie die Libelle, die bunte Teichjungfer! Und jetzt — (hält inne).

Arnold. Jetzt?

Georgine. Nun, jetzt bin ich alt, recht alt — und werde dabei immer jünger.

Arnold. Nach Innen?

Georgine. So ist's auch! — Man schilt mich kalt, verschlossen. Ich bin's nicht. Ich habe mehr Herz, als man mir zutrauen mag — oder als man von mir begehrt. — Mein Reichthum, Doctor, das ist mein Unglück! Wer liebt mich um mein Selbst willen? Oder welcher Mann, der auf sich hält, wird mich wählen? Um von seiner reichen Frau abzuhängen! Mehr oder minder! — Sie hören, ich bin mir klar über meine Situation. — Warum lächeln Sie?

Arnold. Weil ich die Dinge kommen sehe. Der Jugendfreund, der zum Glück auch Millionär ist, wird Sie heimführen. Da ist die Gleichheit, deren es in der Ehe bedarf. Darum laßt die Zeit walten und Alles wird gut ausgehen.

Georgine. Möglich. — Sie nehmen den Hut? Gehen Sie nicht mehr fort, lieber Doctor, wir speisen heute früher.

Arnold. Vergeß ich's doch! Ich kam eigentlich, mich zu entschuldigen —

Georgine. Wie? Sie wollen nicht mit uns halten? Und wir haben heute einen so interessanten Gast —

Arnold. Es ist mir leider unmöglich. Eine wichtige Sitzung im Unterrichtsministerium —

Georgine. Gewiß Ihr Project, die große Reise?

Arnold. Ich hoffe die Sache durchzusetzen. Vielleicht heute noch. — Der Seelenarzt empfiehlt sich. Aber Halt! Ich bin ja auch Ordinarius!

Georgine. O mir fehlt nichts! Alles vorüber, die ganze Krankheit —

Arnold. Darüber haben wir zu entscheiden, die Facultät — (stellt den Hut weg, will ihr den Puls fühlen).

Georgine. Nicht nöthig, lieber Professor! — Oder — (fühlt nach der Seite.) Stellt sich vielleicht das Herzklopfen wieder ein? Fühlen Sie doch den Puls!

Arnold. Ich wußt' es ja! Ihr entgeht uns nicht. (Fühlt ihr den Puls.) Sie haben gut geschlafen?

Georgine. Vortrefflich, alle die Nächte —

Arnold. Sind auch bei Appetit?

Georgine. Heute weniger —

Arnold. Da gibt's ein Mittel. Essen Sie weniger. — Kein Schwindel mehr?

Georgine. Gar nicht. Fliegende Hitze bisweilen —

Arnold. Hat nichts zu bedeuten. — Ihr Puls ist beiläufig normal, trotz der Aufregung von zuvor —

Georgine. Weil Sie mich calmirt haben —

Arnold. Ich spreche Sie frei, völlig frei — (läßt ihre Hand los.)

Georgine. Sie verschreiben mir nichts?

Arnold (nimmt den Hut.) Wozu? — Oder doch! — Grübeln Sie nicht zu viel, mein Kind, und reiten Sie morgen wieder spazieren, wie Sie's gewohnt sind. Dixi. (Im Abgehen, hält inne:) Noch eins! Vergessen Sie den Zucker für Ihren Ponny nicht. Ihr Hänschen läßt sich ja so gerne von Ihnen füttern. Adieu! — (Ab.)

6. Scene.

Georgine (allein), dann Guido, später Richard Faust.

Georgine (allein, nach der Pause). Ein geschickter Arzt! So rationell! — Er wirkt auch immer so beruhigend. Zudem — ein Freund, ein wahrer Freund! Dem guten Karl wie mir! — Nur daß er mich bisweilen wie ein Kind behandelt (will nach ihrem Zimmer).

Guido (tritt ein). Da sind wir! Mein großer Freund folgt mir auf dem Fuße.

Georgine. Schon die ersten Gäste!

Richard Faust (im Sammtrock, den deutschen Hut auf dem Kopfe, mit Notenpapier und Bleistift, tritt langsam auf, wie träumend, hält inne). Hab ich's? Nein. Oder doch — (schreibt stehend, wühlt in seinen langen Haaren).

Guido. Da ist er. Er componirt. Ist in der Begeisterung. Da darf man ihn nicht stören —

Richard. Ja! nun hab' ich's! Hab's für die Ewigkeit! (Nimmt den Hut ab, läßt ihn fallen, setzt sich, schreibt hastig).

Guido (hebt den Hut auf). Der Hut des Meisters! (Küßt den Hut.) Heilige Reliquie! (Nähert sich ihm schüchtern.) Darf man fragen? Was hast Du denn, Bruder?

Richard. Ein Kapitel zu meinem Ingo.

Guido. Zu dem Nationalwerk, Fräulein!

Richard (gewahrt sie, steht auf). Georgine! (tritt zu ihr).

Georgine (reicht ihm die Hand). Willkommen, lieber Richard. — Wo ist die Miß?

Guido. An ihrer umständlichen Toilette vermuthlich.

Georgine. Hohe Zeit auch für mich. Die Hausfreunde erlauben — (will fort).

Richard (tritt vor sie, fixirt sie, wühlt in den Haaren). Georgine!

Georgine. Was ist denn? Sind Sie nicht wohl, lieber Richard?

Richard (fixirt sie, wie oben). Wohl! Ganz wohl! —

Georgine (zu Guido). Nur wieder in Extase!

Guido. In Kunstbegeisterung. Wie's bei Shakespeare heißt: „Des Dichters Aug', im schönen Wahnsinn rollend —"

Georgine. Wenn nur kein unschöner d'raus wird! — Auf Wiedersehen, meine Herren! (Im Abgehen:) Seine Frau! Wie bring' ich's nur aus dem Kopf? (Ab zur Seite links.)

7. Scene.

Richard. Guido.

Richard. Sie flieht vor mir. Sie hat meinen Blick nicht ausgehalten —

Guido. Deinen Jupiterblick!

Richard. Das ist's!

Guido. Zu dem Ingo also?

Richard. Ja. Chor der Höllengeister. Da sieh her! (weist ihm die Blätter.)

Guido. Hu! Alles schwarz!

Richard. Und hier der Gegenchor! Chromatisches Geheul der sterblichen Menschen! Männer, Weiber und Kinder unisono. Wird colossal (wühlt).

Guido. Kann mir's denken! So Rieseneffecte, wie in der neunten Symphonie, gelt?

Richard (immer gravitätisch, mit Selbstbewußtsein). Die neunte? Ja, da hat er mich vorgeahnt. Aber nur hie und da. Der gute Beethoven! Na, ein Anfang mußte ja sein — (setzt sich).

Guido (tritt zu ihm). Er hat Dir doch gewissermaßen den Weg gebahnt — Dir, dem großen Richard!

Richard. Dem Einzigen (wühlt).

Guido. Versteht sich von selbst. Was sind auch die Andern gegen Dich! der naive Mozart — —

Richard (wie bemitleidend). Der arme Leiermann aus Salzburg!

Guido. Der sogenannte gemüthliche Schubert —

Richard. Wiener Bänkelsänger. Zählt nicht —

Guido. Rossini's, Bellini's und der Andern nicht zu gedenken.

Richard. Die lyrischen Süßholzraspler! Requiescant!

Guido. Der Freischütz von Weber etwa —

Richard. Längst überwundner Standpunkt!

Guido. Oder Verdi's Requiem —

Richard. Dudeldumdei —

Guido. Du triffst immer den Punkt! Jedes Deiner Worte! Genial! Als Kritiker wie als Tonschöpfer! — Könnt' ich malen wie Du musiciren! Mit dem Weltpinsel dreinfahren wie Du mit dem Taktirstock! Ich komme mir so klein vor neben Dir — trotz meines Herkules —

Richard. Sei ruhig! Du wirst größer werden, Bruder! (drückt ihm die Hand) durch den Umgang mit mir —

Guido. Ich hoff's.

Richard. Eins ärgert mich doch an mir selber. So groß ich bin —

Guido. Gigantisch, Bruder!

Richard. Leider in Allem. Ich bin ein entsetzlicher Verschwender, weißt Du. Nie, daß ich mit dem Gelde auskomme —

Guido. Wärst Du sonst ein so hohes Genie? — Aber brauchst Du vielleicht —? — Was ich habe, steht Dir zu Gebote.

Richard (streckt die Hand aus). So gib, was Du hast.

Guido. Hier, Bruder — das Honorar für meine letzten Bilderskizzen. Wurde mir eben ausbezahlt.

Richard (steckt das Geld unbesehen ein). Ich will mir ein Museum bauen. Das ist ein Stein dazu. Ein Musik-Museum, nur für meine Musik.

Guido. Für welche sonst? Gibts eine andere?

Richard. Ich muß Alles Gute haben, alles. Kostbare Schätze müssen mich umgeben, Kunstschätze, Bilder und Statuen, Vasen aus Japan, persische Teppiche. Und ein Marmorpalast! Das brauchts für uns Künstler!

Guido. Für Dich; nun ja! Was hilft uns übrigen Epigonen der Marmor, wenn wir nur Ziegel dabei brennen?

Richard (fortfahrend). Aber dazu brauchts Geld, viel Geld, ungeheuer viel Geld. Wie verschafft man sich's? Da kam ich auf einen Einfall —

Guido. Gewiß wieder was Großes!

Richard. Wie man's nimmt. Ich will nämlich heirathen.

Guido. Ein reiches Mädchen, verstehe!

Richard. Ja, der Faust nimmt das reiche Gretchen, das ihn längst im Stillen anbetet —

Guido. Wer wäre denn das?

Richard. Rathe!

Guido. Du meinst doch nicht Georgine Brown?

Richard. Und warum soll ich sie nicht meinen?

Guido. Da ist freilich der Graf, der ihr den Hof macht, und Andere mehr! Ihr Vormund, der Bankier Norbert selbst vielleicht —

Richard. Was Bankier! Was Graf! Wer bin ich? Ein Fürst! Der Fürst der Kunst! Der König! Der Papst! (wühlt.)

Guido. Unfehlbar! Das wohl —

Richard. Und die Frau, die sich Richard wählt, ist dann die erste deutsche Frau — oder nicht?

Guido. Kein Zweifel! Welche andere könnte ihr auch den Rang streitig machen?

Richard. Nun, morgen ist ihr Wiegenfest; dazu hab' ich eine Cantate gedichtet — (zieht Papier hervor) hier ein Brouillon dazu — bereits durchcomponirt —

Guido. Verse von Dir? Also auch die Poesie steht Dir zu Gebote, Bruder?

Richard. Was steht dem Richard Faust nicht zu Gebote? (Steht auf.) Soll ich Dir meine geheimsten Gedanken eröffnen?

Guido. O Du sollst? Ich bitte, ich flehe darum.

Richard. So höre! (Legt die Blätter aufs Clavier.) Du fragst, ob ich ein Dichter sei? Ich bins! Musikdichter, Dichter-Musiker! — Was ist Poesie? Gebundene, erstarrte Musik — und Musik ist flüssig gewordene Poesie. Das Wort — Leib

ohne Seele — das Wort an sich ist nichts. Und alle die Versifexe, die Wort=Dichter —

Guido (bescheiden). Einige wirst Du doch gelten lassen?

Richard (fährt ihn an). Keinen einzigen! Welche denn?

Guido. So die Allergrößten. Nennen wir Shakesspeare, Goethe und Schiller —

Richard (verächtlich). Die sogenannten Dramatiker? Das sind eben die allerschlimmsten Gesellen. Sie meinten's freilich gut in ihrer Beschränktheit — mit ihren Hamlets, Egmonts und Wallensteins! Unmusikalisches Geflunker! Darum sind sie auch auf falschem Wege — grundfalsch.

Guido. Wie, alle die Heroen?

Richard (mit Bestimmtheit). Alle; denn sie haben die Künste vereinzelt — ich vereinige sie zur Kunst. Auch Malerei und Mimik, zum großen Kunstganzen. Was Tragödie! Was Oper! Ich zerschlage diese kindischen embryonischen Formen, ich vernichte die moderne politisch=social=musikalische falsche Kultur, ich stelle das reine Menschenthum wieder her, das deutsche Menschenthum — wie die Antike das griechische! — Du begreifst das?

Guido. Mir dämmert's. — Es handelt sich um den deutschen Menschen?

Richard. Um den ideal=germanischen Menschen, Ja!

Guido. Der aber weder Verse sprechen noch Arien singen soll?

Richard. Nein, das soll er nicht! Darf er nicht! Durchaus nicht!

Guido. Was soll er also sonst?

Richard. Was er soll? — Poetisch=musikalisch sein, wirklich und charakteristisch existiren, lebendig athmen und leben, ganz, voll, geistig und sinnlich voll, die Einzelnen, wie die Massen.

Guido. Ja, wie willst Du das anstellen?

Richard. Du fragst noch? Mit Beihilfe der ur=ewigen Melodie und eines unsichtbaren, aber gesteigerten Orchesters, welches flötet, säuselt, seufzt, weint und träumt — aber auch grollt, lärmt, tobt, blitzt und donnert, wie der gewaltige Zeus oder der wilde teutonische Tor — denn ich male die Welt damit, das Weltganze, das Wesen der Schöpfung, ich errathe die Geheimnisse des Demiurgen, ich schaffe ihm nach, und so gestalte ich im göttlich=menschlichen Spiele das wahre Kunstwerk, stelle auf's Neue wieder her die durch Jahrhunderte auf Irrwege gerathenen, durch mich erlöste, befreite, die wahre, wirkliche, die einige deutsche Kunst! — Bin ich nun ein Dichter oder bin ich's nicht? (Wühlt.)

Guido. Groß! groß! groß! Ich weiß sonst nichts zu sagen —

Richard. Das glaub' ich gern, wenn ich Dir eine neue Welt aufschließe! — Auch Georgine ist eingeweiht. Sie ist meine Schülerin, Du weißt. Neulich saßen wir am Clavier, da hab' ich ihr meine neuen Ideen eröffnet —

Guido. Und was sagte sie dazu?

Richard. Das erste Mal lächelte sie wie ungläubig —

Guido. Auch ich war nahe daran!

Richard. Das zweite Mal lachte sie mir geradezu in's Gesicht —

Guido. Frivolität!

Richard. Sie ist ein Weib. Man muß Nachsicht mit ihr haben. In der Folge wurde sie aber ernsthaft, sah mich so eigen an, so durchdringend —

Guido. Bewundernd? Ergriffen?

Richard. Ja. Auch gerührt — fast wehmüthig. — Ich hatte mich heiß gesprochen. Sie trocknete mir die Künstlerstirn mit ihrem batistenen Sacktuch und nöthigte mir ein Brausepulver auf — das liebe Mädchen!

Guido. Ein Brausepulver?

Richard. Um mich zu beschwichtigen. Ja. — Seitdem weiß ich's. Sie ist mein Gretchen und singt wohl im Stillen das alberne: „Meine Ruh ist hin." Nun, sie versteht's eben nicht besser.

Guido. Du glaubst also wirklich, daß sie Dich liebt?

Richard. Oder sie ist auf dem Wege. Du hörst, sie ist um mich besorgt, um ihren „Faust".

Guido. Weil Du Dich übernimmst, zu viel arbeitest.

Richard. Freitags „Ahnen" arbeiten in mir! Alle die Helden, Recken und Zaunkönige! Da kommt mir just wieder ein Gedanke — (setzt sich, schreibt).

Guido. Nein, dieses Genie! Immer das heilige Feuer!

8. Scene.

Vorige. Georgine (umgekleidet), dann Miß Fanni.

Georgine. Fix und fertig! Hab' ich's kurz gemacht?

Guido. St. er arbeitet —

Georgine. Schon wieder! Er wird sich noch krank machen, der arme Mensch! (Heimlich:) Nehmen Sie ihn nur recht in Acht, bevor er etwa rappelt. — Wo bleibt meine Miß? (Blickt nach der Uhr am Kamin.) Gleich die Speisestunde. (Oeffnet die Seiten=

thür rechts, spricht hinein:) Miss Fanni, it's time for dinner. Are you ready?

Fanni (noch von innen). Yes —

Georgine. Then come in —

Fanni. Yes, yes — (tritt heraus) Here I am, Miss Georgine. In full dress. You see — (richtet an ihrem Anzug).

Georgine. And very pretty too! Charmant sehen Sie aus!

Fanni (geschmeichelt). Do you think so? (richtet wieder) Charming! I hope, I am —

Guido (parodirend). O yes!

Fanni (fährt auf). Shocking!

Guido (für sich). Wie eine Hexe am Sabbath!

Georgine (tritt zu Richard). Lieber Richard —

Richard (ohne aufzublicken). Was giebt's?

Georgine. Halten sie ein mit der Arbeit — es ist gleich Essenszeit.

Richard (fährt sie an). Stören Sie mich nicht! (Blickt auf, dann sanft:) Du störst mich, mein Gretchen?

Georgine (zu Guido). Gretchen! Und Du? Er wird uns noch völlig überschnappen —

Richard (schreibt). Tschinellen-Tutti und Paukenwirbel zum Schluß!

Georgine. Er läßt sich nicht abhalten!

Guido. Die Begeisterung! Was wollen Sie?

Richard. Fertig! (Springt auf.) Tschum, tschum! — Bum — (schlägt mit der Faust auf den Tisch, wühlt in den Haaren).

Fanni (erschrickt). O Lord! Shocking —

Georgine. Da kommen unsere lieben Gäste —

9. Scene.

Vorige. Graf Oscar. Stella (an seinem Arm).

Graf. Die kleine Stella. Unser großer Stern!

Georgine. Hoch erfreut, liebes Fräulein, daß Sie uns mit ihrem Besuche beehren. — Miss Fanni Thunderfly, die so gefällig ist, mir Gesellschaft zu leisten. Die beiden Herren sind Ihnen vermuthlich bekannt. —

Guido. Und wie! Grüß' Dich, Stella! Schwester in Apollo! (Schüttelt ihr die Hand.)

Stella. Deßgleichen, meine ungerathenen Brüder!

Georgine. Ich bin so entzückt von Ihren schönen Leistungen, Fräulein —

Stella. Ja, Sie applaudirten mir, Fräulein —

Georgine. Sie haben das bemerkt?

Stella. Wir kennen unser Logen-Publikum. Und das prächtige Bouquet, das Sie mir auf die Scene gesendet —

Graf. Durch mich!

Georgine. Es war nach Ihrer letzten köstlichen Schöpfung: „Die Widerspenstige" (setzen sich).

Stella. Eine meiner Lieblingsrollen. Sie müssen aber darum nicht glauben, Fräulein, daß ich eine so schlimme und zänkische Käthe bin.

Guido. Im Gegentheil! Ein allerliebstes Kätzchen!

Graf. Voll Verve, Voll Feuer! Und der Humor, die gute Laune —

Stella. Nicht immer, lieber Graf!

Graf. Ja, wenn man ihr eine gute Rolle wegnimmt —

Stella (sieht Georgine von der Seite musternd an). Ganz recht, wenn man mir etwas wegnimmt —

Graf. Da wird sie wild —

Stella. Gelegentlich auch boshaft. — (Freundlich.) Das Fräulein kommt weit her? Gar aus Amerika?

Georgine. Ich habe einen guten Theil meiner Jugend in New-York zugebracht.

Stella. Mit einem guten Freunde, wie ich höre —

Georgine. Sie wissen? —

Graf. Norbert erzählte ihr vermuthlich —

Georgine. Sie kennen ihn also bereits?

Stella. Den Herrn Bankier? Er besuchte mich sonst bisweilen — —

Georgine. So? — Ja? — Ich wollte Sie gegenseitig miteinander überraschen —

Stella. Nun, das kann sich machen. Er speist mit uns! Das ist ja schön! (Reibt sich die Hände, zuckt mit den Füßen.)

Graf (heimlich zu ihr). Nicht so zapplig, Kleine!

Richard (steht auf, rennt gesticulirend herum).

Stella. Sagen Sie's dem da. — Was hat denn der Faust?

Guido. Er componirt das Weltganze, sucht die ewige Melodie —

Stella. Gott! Wenn er sie findet! Den ewigen Strudelteig! Das Quitschen und Ranuzen! Man wird nervös davon. Dann wieder der Lärm, das Gepolter! Eine grobe Musik!

Richard (fährt sie an). Weil Du's nicht verstehst!

Stella (ebenso). Weil ich Ohren habe!

Georgine (blickt nach der Uhr am Kamin). Es wird spät! Norbert läßt uns warten. — Sie sind des Abends beschäftigt?

Stella. Ach ja! Wir haben heute das dumme Käthchen von Heilbronn —

Graf. Oho! dumm?

Guido. Sie hat recht. Auf falschem Wege! Gelt Bruder?

Richard. Nur Worte! Freilich —

Georgine. Gar zu ergeben, zu dienstbar. So meinten Sie's wohl? Wie auf die Griseldis —

Stella. Gleich und gleich! So ist's! Ein Paar Sclavinnen, Türkinnen! Ich mag die Dinger nicht leiden, die immer vor den Männern auf den Knien liegen. Wozu bringt man sie auf's Theater? Und dieses Käthchen nun gar! Mit ihrem ewigen: „Mein hoher Herr!" — „Ja, hoher Herr" — „Nein, hoher Herr!" — „Bitte, Bitte" —

Georgine (zum Grafen). Sie macht's wie auf dem wirklichen Theater! —

Stella. Und zuletzt holt sie gar ein Futteral —

Graf. Ja, aus dem brennenden Schloß —

Stella. Aber für wen, Fräulein? Für eine Nebenbuhlerin! — Mir sollte Einer, den ich gern habe, mit so Etwas kommen, wie dieser abgeschmackte „Wetter von Strahl!" — Aber man wird applaudirt dabei, das ist immer die Hauptsache.

Graf. Und daß wir Euch Kränze zuwerfen, gelt?

Stella. Ich hab' sie zu Hause, eine ganze Blumen- und Graskerung. In Petersburg steckte immer was drinn. (Weist auf ihr Bracelet, ihre Broche.) So derlei hübsche Sachen — hier ist das leider nicht Sitte —

Graf. Wird werden! Jetzt, wo wir so gut mit Rußland stehen —

Georgine (sieht wieder nach der Uhr). Das Rollenlernen muß aber doch äußerst beschwerlich sein. Ich könnte mir nichts auswendig merken, nicht um vieles Geld.

Stella. Wir müssen's wohlfeil genug thun! Zum Glück haben wir den Souffleur —

Georgine. Und das Costümewechseln, das viele Aus- und Anziehen —

Fanni (hält die Hand vor die Augen). Shocking!

Stella. Ein Vergnügen ist's just nicht, besonders wenn das Garderobegeld nicht ausreicht und man selber in den Sack greifen muß. Dann das Schminken, mit Reispuder bestreichen, Gesicht, Arme, Hals, — in Hitze oder Kälte verliebt thun, wenn man lieber weinen möchte, oder sauer drein sehen, wenn uns das Herz im Leibe lacht! Und das vor Leuten, die meist kalt und gleichgültig bleiben, während wir uns abstrapaziren — die uns gelegentlich wohl auch — (hält inne).

Guido. Sch! Sch! was?

Stella (hält sich die Ohren zu). Abscheulicher Klang! — Und die Theater-Zeitungen, die uns herunterputzen, wenn wir unsere Sache auch noch so gut machen. Warum? Weil man sich von dem gestrengen Herrn Referenten, der selten einem Adonis gleicht, nicht den Hof machen ließ. — Dazu der Neid der Kameradinnen, die Seccaturen von Direction und Regie, die Strafgelder beim zu spät auf die Probe kommen, die lästigen Proben selber, die verweigerten Vorschüsse, die Gehaltsabzüge. — Da haben Sie unser gepriesenes Künstlerleben, meine Herrschaften!

Georgine (zum Grafen). Es scheint, sie schildert wirklich nach dem Leben —

Stella. Darum danken Sie dem Himmel, liebes Fräulein, daß Sie eine reiche Erbin sind! Da brauchen Sie sich nicht zu plagen und zu placken, wie unser eins. Sie werden heirathen — vermuthlich auch einen reichen Mann — werden bequem in der Loge sitzen und auf uns arme, abgehetzte Dinger vornehm herunter schauen — höchstens mitleidig.

Graf. Im Gegentheil, liebes Kind, das Fräulein wird Ihnen von Herzen Beifall klatschen, wie erst neulich —

Georgine. Gewiß. — Fräulein Stella schildert mit Laune, zeigt uns aber nur die Schattenseiten ihres Standes. Die Befriedigung durch die Kunst selbst ist auch etwas — das Schaffen an sich ein Genuß. Dazu der freie ungenirte Verkehr unter den Künstlern und Kunstverwandten —

Stella. Das ist wahr! Wir dutzen uns fast Alle untereinander, weiblich wie männlich, weiblich und männlich —

Fanni (dazwischen). Very shocking!

Georgine. Nun sehen Sie —

Graf. Sie dutzen sich ja auch, Fräulein?

Georgine (unbefangen). Ich! Mit Karl, nun ja!

Stella. Mit dem Herrn Bankier?

Georgine (rasch.) Woher wissen Sie? —

Stella. Daß er Charles heißt? Soll's ein Geheimniß sein? Verzeihen Sie —

Guido. Die sind sich ja wie Bruder und Schwester, mußt Du wissen —

Stella. Wie Geschwister? Wie der Wilhelm und die Marianne im Schauspiel! Ah so —

10. Scene.

Vorige. Norbert.

Georgine. Da kommt Karl! Wir sind complet! (Steht auf, wie die Uebrigen, geht dem Norbert entgegen). Ich brauche Dich nicht erst mit dem Fräulein bekannt zu machen —

Norbert (frappirt). Stella!? — Sie hier?

Stella (unbefangen). Wie sie sehen. — Sehr erfreut, Herr Norbert —

Norbert (faßt sich). Deßgleichen, Fräulein Stella. (Für sich:) Wo bleiben die Thränen? Sie ist ja ganz munter — mein François hat recht — (der Kammerdiener erscheint an der Thüre des Speisesalons).

Graf. Mademoiselle est servie —

Richard (streckt Georginen den Arm entgegen: Georgine —

Georgine. Heute nicht, lieber Richard!

Richard. Nicht? (Wühlt in den Haaren.)

Georgine. Graf Oscar ist an der Reihe. — Willst Du Fräulein Stella den Arm reichen, Karl?

Norbert. Bitte, Fräulein —

Stella (förmlich). Herr Norbert! (Im Abgehen, kneipt ihn in den Arm.) Verräther! (Beide ab.)

Graf (zu Georgine, die den Abgehenden nachgesehen, reicht ihr den Arm). Wie gefällt Ihnen die Künstlerin, Fräulein?

Georgine. Sie scheint ziemlich lebhaften Naturells —

Graf. Sie hat auch einen etwas diabolischen Geist — (da ihn Georgine fragend ansieht) Fragen Sie nur Ihren Freund —

Georgine. Karl? Warum?

Graf. Ich sag' es Ihnen später —

Georgine. Zu Tische also. — Herr Richard Faust und Miß Fanni Thunderfly. — Kommen Sie, Graf — (ab mit dem Grafen).

Fanni (hängt sich an Richard's Arm). Very obliged, Mr. Richard —

Richard (führt sie an). Not I, Miß Thunderfly! I not —

Fanni. Shocking!

Richard. Shocking! Very Shocking! Yes — (schleppt sie fort).

Guido (folgt ihnen). Povero maëstro

II. Act.

1. Scene.

Norbert (allein) dann der Bediente:

Norbert (allein an der Seitenthüre links). Es rührt sich nichts! Oder doch? Ihre Stimme! Sie sprechen leise und ruhig. Es geht also besser. Dem Himmel sei Dank! (Von der Thüre weg.) Aber wie wird das enden? Stella ist heftig. Wenn sie sich verräth, mich verräth, wenn sie sich gegen einander erklären —

Bedienter (am Eingang). Der Herr Professor (ab).

Norbert. Nun endlich!

2. Scene.

Norbert. Arnold.

Norbert (ihm entgegen). Vergib! Ich mußte Dich holen lassen —

Arnold (tritt rasch vor). Georgine ist erkrankt?

Norbert. Nicht doch! Die Andere —

Arnold. Der Tölpel sagte doch: Das Fräulein! — Die Andere? Die Miß Thunderfly?

Norbert. Ach nein, Stella —

Arnold (verwundert). Stella? Wie kommt die hieher?

Norbert. Georgine wollte die berühmte Künstlerin kennen lernen, der Graf hat sie ins Haus gebracht —

Arnold. Nun begreif' ich! — Höre, Schatz! Der Graf ist Dein Nebenbuhler, falls Du das noch nicht wissen solltest.

Norbert. So? Wirklich?

Arnold. Der ruinirte Cavalier speculirt auf die reiche Erbin, darum will er Dir in ihrer guten Meinung schaden —

Norbert. Wenn er sie durchaus haben will? — Liebt sie ihn vielleicht?

Arnold. Den Weltmann? Nichts als Schliff und Galanterie? Ich dächte gar! — Wo ist denn die Patientin?

Norbert. Da drinnen. Georgine bei ihr. Geh nur gleich hinein.

Arnold. Hat Zeit. Ich weiß beiläufig, was ihr fehlt —

Norbert. Ich hoffe auch, der Anfall ist vorüber, wird sich nicht erneuern —

Arnold. Was gab's denn eigentlich?

Norbert. Gleich nach Tisch — die Herren gingen eben ins Rauchzimmer — da überkam die Aermste eine plötzliche Ohnmacht.

Arnold. Und Krämpfe, nicht wahr? (Legt den Hut weg.)

Norbert. So was, ja. — Ich saß bei Tisch an ihrer Seite, zwischen ihr und Georgine —

Arnold (lacht). Armer Mensch! Zwischen zwei Feuern also?

Norbert. Wie auf Nadeln. Du kannst Dir's denken. — Stella war munter, lebhaft, ja übermüthig — dem Anscheine nach — doch ihr Herz blutete insgeheim — meinetwegen — das fühlte sich heraus.

Arnold. Was er Alles fühlt! — Aber sie ließ sich Essen und Trinken schmecken?

Norbert. Das war's eben! Sie sprach sich auch heiß, schlürfte ein Paar Gläser Champagner rein aus —

Arnold. Da haben wir's! Und sie sollte strenge Diät halten, — ich hatte ihr's verordnet, ihr's gestern erst wieder neu eingeschärft —

Norbert. Du? — Ja, hat's ihr denn schon früher gefehlt?

Arnold. So hin und her. Diesen Damen fehlt immer etwas. — Nun ich will ihr den Text lesen, ihr die Hölle recht heiß machen — sie soll erfahren, wie's mit ihr steht — (will hinein).

Norbert. Ach, mein Freund! Seit Wochen sind wir in Zerwürfniß, Du weißt, ja seit Monaten —

Arnold. Mit gewissen, höchst bedenklichen Versöhnungs-Zwischenpausen —

Norbert. Sie hatte mir schließlich die Thüre gewiesen, alle meine Briefe zerrissen — aber als ich sie wieder sah, als ich sie leiden sah, da erwachte meine Empfindung für sie auf's Neue — ich glaube, ich liebe sie noch immer —

Arnold. Darum willst Du die Andere heirathen?

Norbert. Ein eigenes Verhältniß! Ein Verhängniß! Ich habe Pflichten gegen Georgine, gegen ihren Vater —

Arnold. Ihr seid halb und halb verlobt, schon seit New-York, ich weiß!

Norbert. Aber Du weißt nicht Alles!

Arnold. So sag's!

Norbert. Morgen sollst Du's erfahren. Auch sie —

Arnold. Es scheint, Du hättest sie lieber los? — Eigentlich begreif' ich Dich nicht.

Norbert. Warum?

Arnold. Das vorzüglichste Wesen sein nennen zu können —

Norbert. Ja, will sie mich denn?

Arnold (mit Humor). Ich hoffe zu ihrer Ehre — nein!

Norbert. Schönen Dank für das Compliment!

Arnold. Nimm mir's nicht übel! Aber sei erst ein Mann, dann will ich Dich loben. Allein Du schwankst hin und her! Fein's Liebchen oder Braut! Entschließe Dich! Georgine ist Dein, wenn Du's ernsthaft willst.

Norbert. Aufrichtig, Freund! In New-York, als ganz junges Mädchen — da war sie eine Hebe — eine Nymphe, — und so naiv, so kindlich! Kurz, bezaubernd —

Arnold. Ich denke, das ist sie noch! Und so liebenswürdig —

Norbert. Zugegeben. Auch geistreich, hochgebildet, originell — Alles, was Du willst — Aber pretiös — für mich zu kostbar. Und so verschlossen, weißt Du, so kalt —

Arnold. Kalt? — Keine Stella freilich! Keines der Mädchen, die sich Euch an den Kopf werfen! — Georgine kalt? Sie kann warm werden — sie ist warm? Und so innig, so hingebend, so liebebedürftig: und so — so liebenswürdig!

Norbert. Holla! Du bist wohl gar in sie verliebt?

Arnold. Ich? Unsinn!

Norbert. Warum? Nimm sie — dann ist uns Allen geholfen —

Arnold. Nimm sie! — Auf mich wartet sie wohl? Auf den gereiften Mann? Ein Psycholog — ein Professor der Physiologie und ein verliebter Narr obendrein? Wie paßt das zusammen? Das junge, blühende Mädchen! Deine Verlobte, die reiche Erbin —

Norbert. Was schadet's?

Arnold. Dir nicht! Dem Millionär! Aber soll ein Mann der Wissenschaft, wie ich, sich nachsagen lassen, daß er auf eine reiche Frau speculire? Nun und nimmer!

Norbert. Und wenn sie nicht gar so reich wäre?

Arnold. Nicht?

Norbert. Still! sie kommt!

3. Scene.

Vorige. Georgine.

Georgine (im Eintreten spricht zurück). Er ist da! — Professor Arnold, man sehnt sich nach Ihnen — aber man fürchtet Sie auch ein wenig —

Arnold. Da hat man ganz recht. Wenn man uns nicht Ordre parirt. Seinem Doctor muß man gehorchen auf Leben und Tod! Champagner zu trinken! Nun wart'! (Geht hinein.)

4. Scene.

Georgine. Norbert.

Georgine. Ein prächtiger Mann, Dein Freund!

Norbert (gedrückt). Gewiß —

Georgine. So fest! So sicher! Mit ihm kommt das Vertrauen! Kurz, ein Mann!

Norbert. Ja. — Es steht besser drinnen?

Georgine. Beinahe ganz gut. (Tritt zum Clavier.)

Norbert (nach der Pause). Ein gutes Mädchen, gelt?

Georgine (blättert in den Noten). In ihrer Art, es scheint —

Norbert. Wenig Bildung zwar, aber ein Naturell —

Georgine. Ich traue ihr auch Charakter zu —

Norbert. Freilich! Sie ist so selbstständig, hat viel eigenen Willen —

Georgine. Und das schöne Talent dazu — (mit den Noten beschäftigt).

Norbert. Sehr schön, ja! (Wischt die Stirne, für sich:) Weiß sie's? Weiß sie's nicht? (Tritt näher.) Was blätterst Du denn da, liebes Kind?

Georgine. Ich fand da ein Brouillon zu einer Cantate oder Serenade, ganz kuriose Verse dabei, gewiß von dem Richard — eine Art Liebeserklärung —

Norbert. An Dich? Von Graf Oscar vielleicht?

Georgine. Meinst Du?

Norbert. Sie sind zwar Beide in Dich verliebt —

Georgine. Man muß sich's gefallen lassen —

Norbert (tritt zu ihr). Liebe Georgine!

Georgine (wendet sich zu ihm). Lieber Karl!

Norbert. Der Brief Deines Vaters — Du hast ihn gelesen?

Georgine. Ja.

Norbert. Auch darüber nachgedacht?

Georgine. Auch das.

Norbert. Und Dich bereits entschieden?

Georgine. Noch nicht, mein Freund. Du stelltest mir eine Frist, ich werde sie einhalten.

Norbert. Morgen also!

Georgine. Morgen, auf der Villa!

Norbert. Aufrichtig, Georgine! Du mißtraust mir?

Georgine. Warum? Hast Du ein böses Gewissen?

Norbert. Ich wiederhole Dir nur Eins. Du hast zu entscheiden, nicht ich. Ich bin Dein, wenn Du's willst.

Georgine. Auf Tod und Leben also? Wie der Doctor da drinnen? — Gut, mein Herr, ich werde Ihnen seinerzeit das Urtheil sprechen.

Norbert (für sich). Sie ist guter Laune! Sie weiß noch nichts, Gottlob!

5. Scene.

Norbert. Georgine. Arnold. Stella.

Arnold (im Eintreten). Es bleibt dabei, Sie müssen heute auftreten —

Stella (verändert in Ton und Benehmen). Zum letzten Mal —

Arnold. St! Verrathen Sie sich nicht —

Norbert. Sie sind wieder wohl, Fräulein Stella?

Stella. Wohl, ganz wohl, Herr Norbert — (setzt sich).

Arnold (nimmt den Hut). Ich besuche Sie heute nach dem Theater.

Norbert. Sie spielt also?

Arnold. Sie muß. Kann sie jetzt absagen? Eine Stunde vor Anfang?

Norbert. Wenn's ihr nur nicht schadet!

Arnold. Das laß mir über zu beurtheilen! — Ich darf später zum Thee kommen, Fräulein?

Georgine. Ob Sie dürfen?

Arnold. Von nun an komm' ich jeden Abend — bis zum Abschied.

Georgine. Abschied? Ihr großes Project! Die Reise nach Indien?

Arnold. In vierzehn Tagen wird sie angetreten.

Georgine. Schon? — Ich freue mich Ihretwegen. — Eine wissenschaftliche Expedition, nicht wahr?

Arnold. Auf fünf Jahre. Mit Unterstützung und zum Theil auf Kosten der Regierung. Wir durchforschen beide Indien — zoologisch, botanisch, mineralogisch, auch geologisch, tellurisch, athmosphärisch —

Georgine. Sie mit andern Gelehrten?

Arnold. Und Hülfsarbeitern, Ingenieure, auch Künstler, Zeichner, Maler, die sich anschließen. Wenn Euer Guido vielleicht Lust hat —

Georgine. Interessante Gesellschaft! — Das reizt! Gelt, Karl?

Norbert (der sich Stella zu nähern suchte, die sich abwendet). Wie? — Ja —

Georgine. Wie, wenn ich die Reise mitmachte?

Arnold. Sie, Georgine?

Georgine. Mit meiner englischen Begleiterin etwa —

Arnold. Mit Miß Thunderfly? Dem Blaustrumpf?

Georgine. Eine Reisende von Metier. Auch eine halbe Gelehrte, die für Darwin und die Zuchtwahl schwärmt —

Arnold. Und sich mit Passion zu allen Vivisektionen drängt!

Georgine. Dafür ist ihr jeder lebendige Mann — Shocking!

Arnold. Sie nach Indien? Es kann nicht Ihr Ernst sein —

Georgine. Warum nicht? — Morgen bin ich großjährig, frei und unabhängig, habe Geld in Hülle und Fülle — nicht wahr, Karl?

Norbert (wie oben). Ja wohl — ja —

Georgine (zu Arnold). Und ich bin keine Libelle mehr. Ein Zugvogel, Doctor, vorderhand frei. Nehmen Sie mich mit, bitte schön —

Arnold (in ihren muntern Ton eingehend). Zu Brahma, Siva und Wischnu, zum großen Affen Haneman, unser Aller Stammvater! Was haben Sie im Lande der Nirvana zu suchen? Beim Alles und Nichts, bei den Urquellen der Schoppenhauer'schen Philosophie!

Georgine. Sie weisen mich ab? Der Herr Professor scheut vor der weiblichen Reisegesellschaft? — Nun, mein Reichthum soll wenigstens der Wissenschaft zu Gute kommen, wenn nicht mir selbst. Ich will zur Expedition beitragen.

Arnold. Pecuniär? Geldbeiträge? Werden dankbar angenommen. Das arme Ministerium hat uns leider nur spärlich bedenken können. Der ewige Friede ist noch immer nicht decretirt. Und die provisorische Waffenruhe, deren wir uns zu erfreuen haben, ist ein wenig kostspielig. So komm' ich Abends mit der Sammelbüchse — im Namen der Wissenschaft! (Ab.)

Georgine. Nach Indien! In's Fabelland! Was sagt Ihr? Ist der Mann nicht zu beneiden? — Kehren wir nun in's Boudoir zurück, liebe Stella? dort ruht sich's bequemer aus —

Stella (blickt nach der Uhr am Kamin). Es wird spät. Ich muß bald fort — (steht auf).

Georgine. Der Theaterwagen wird Sie abholen. — Sieh doch nach, lieber Karl.

Norbert. Ich soll?

Georgine. Ja doch! Laß uns ein wenig allein —

Norbert. Wenn Du's wünschest, mein Kind — (will sich Stella nähern, wie schon früher, da sie sich aber wieder abwendet, im Fortgehen:) Sie will sich nicht warnen lassen — sie wird mich verrathen — es ist zum Verzweifeln! (Ab.)

6. Scene.

Georgine. Stella.

Georgine. Sie haben sich erholt, liebe Stella?

Stella. So ziemlich —

Georgine. Warum betrachten Sie mich so aufmerksam?

Stella. Weil Sie mir gefallen.

Georgine. Wahrhaftig, das geb ich Ihnen zurück!

Stella (wehmüthig). Wirklich? — Aber je mehr ich Sie ansehe, Ihnen in's reine, klare Auge blicke — ja, ja — ich stehe Ihnen nach, weit nach —

Georgine. Was sind das für Grillen? Wir sind zwei junge Mädchen, gleich und gleich —

Stella (wie getroffen). Gleich —

Georgine. Nein. Sie haben die Kunst voraus! Und ich nehme Antheil an der Künstlerin, wie an ihrem Wesen, ihrer Persönlichkeit — ja, an ihrem Schicksal.

Stella. Mein Schicksal! Wie kommen Sie darauf?

Georgine. Ich bin aufrichtig, geradezu. Amerikanische Art und Weise. — Darf ich eine Frage an Sie stellen?

Stella (wie ängstlich). Nun?

Georgine. Mein Jugendfreund Karl Norbert soll Ihnen nicht gleichgültig sein —

Stella (fährt auf). Sie wissen also? —

Georgine. Seit Kurzem. — Sie lieben ihn?

Stella (aufgeregt). Und wenn ich nun „ja" sage?

Georgine (bleibt ruhig). Dann weiß ich, was ich wissen wollte.

Stella. Sie sind seine Verlobte?

Georgine. Morgen soll ich mich erklären, auf seiner Villa —

Stella (bricht aus). Die er mir hat schenken wollen!

Georgine. Ihnen? So?

Stella (geärgert durch Georginens Ruhe). Ich hab' aber das Präsent nicht angenommen. Ich mag an die schönen Wochen nicht erinnert werden, die ich dort zugebracht.

Georgine (immer ruhig). Mit Karl Norbert?

Stella (gesteigert). Mit Ihrem Karl, ja, der früher der meine war. — Kurz — ich bin seine Geliebte oder — war's! Nun wissen Sie, wie wir Beide, wie wir alle Drei zu einander stehen —

Georgine. Sie lieben ihn noch immer?

Stella (fährt sie an). Warum fragen Sie?

Georgine (bleibt ruhig). Sie lieben ihn noch immer?

Stella. Was liegt daran? Wenn Sie ihn heirathen? Was liegt überhaupt an mir? An der Komödiantin, der Gauklerin — (wirft sich in einen Armstuhl).

Georgine (tritt zu ihr). Ich sehe, daß Sie mich unrichtig beurtheilen, liebe Stella. Ich wollte Ihnen nicht wehe thun. — Sie lieben ihn also und er hat Sie aufgegeben, das genügt. —

Stella (steht auf). Sie wollen ihm eine Scene machen?

Georgine. Ich denke nicht daran.

Stella. Oder ihm den Abschied geben?

Georgine. Das hab' ich nicht gesagt.

Stella. Was wollen Sie sonst?

Georgine. Sie werden mir erlauben, liebes

Kind, das mit mir selber auszumachen. Unsere Bekanntschaft ist noch zu neu, um mich Ihnen völlig aufzuschließen oder Ihr näheres Vertrauen ansprechen zu dürfen.

Stella (besinnt sich). S' ist wahr. Auch kennen Sie mich eigentlich schlecht —

Georgine. Sie waren gereizt, mutheten mir schlimme Absichten zu —

Stella. Nun ja! Ich war boshaft, fuhr wie eine wilde Katze auf Sie los, und ich bin doch im Grunde meines Herzens ein so gutmüthiges, armes Ding — weiß Gott!

Georgine. Ich glaub' es Ihnen vom Herzen. Die Güte spricht Ihnen auch aus den Augen —

Stella (wieder wehmüthig). Und der Leichtsinn, nicht wahr? — Aber ich bin nicht, wofür Sie mich halten — halten müssen. Nein, ich bin anders, ganz anders! — Wollen Sie wissen, wer ich bin?

Georgine. Nichts wäre mir erwünschter, als einen Blick in Ihr Inneres thun zu dürfen — in Ihr Herz! . .

Stella. Ja? — Haben Sie Zeit und Geduld mich anzuhören?

Georgine. Zeit, Antheil, Interesse — für Sie, für Alles, was Sie angeht! für Ihre Schicksale, Ihren ganzen Lebensgang.

Stella. Mein Leben! Ach, das war traurig genug! — Soll ich's Ihnen erzählen — ganz kurz? — Setzen Sie sich. Nein, setzen Sie sich nur — (drückt Georgine in einen Armstuhl, sitzt zu ihr auf den Schemmel). So. — Stella ist nur mein Theater-Name. Ein blutarmes Mädchen, Marie Stern, frühzeitig Waise. Mein junges Leben verwaschen, verkocht, vernäht, bei einer alten, verdrießlichen Muhme. Später Nätherin um Lohn. Da war ich ein wildes, tolles, trotziges Ding mit rothen Wangen und struppigen Haaren, auch frisch und lustig — aber brav, immer brav. Sie dürfen's glauben.

Georgine. Ich zweifle gar nicht —

Stella. In's Theater gehen — selten genug, aus Ursachen — (macht eine Pantomine) — und deklamiren — das kostet nichts — das waren so meine Passionen, und wenn ich ab und zu auf einem Haustheater spielen durfte, da hing der Himmel voll Geigen. Meine Mitspieler, junge Studenten, Handlungs-Commis und so, sagten mir eine Menge Schönheiten. Ich lachte ihnen in's Gesicht —

Georgine. Das sieht Ihnen ähnlich —

Stella. Nicht wahr? — So wurde ich sechzehn Jahre alt, siebzehn —

Georgine. Eine Libelle, wie ich damals! Glückliche Zeit!

Stella. Ach ja! Aber man erfährt's häufig erst hinterher. — Ein braver junger Mann näherte sich mir, der mir auch eben nicht mißfiel. Eine Heirath, hieß es, eine Versorgung. Ich konnte mich nicht entschließen. Ich stand zwar allein in der Welt, aber ich fühlte mich so frei, so unabhängig —

Georgine. Ich begreife das!

Stella. So ging ein Jahr dahin oder mehr —

Georgine. Da überkam Sie die Theaterlust?

Stella. Unbezwinglich! Ich spielte Probe — fünf Jahre sind's her — gefiel, machte Glück, und im Handumdrehen war ich die berühmte Stella. Das war nun ein Leben! Ich selig, wie ein Kind, wenn sie applaudirten, mir Kränze zuwarfen — zu Hause hängen sie! die meisten verwelkt, vertrocknet — wie jetzt mein Leben!

Georgine. Das sollen Sie nicht sagen —

Stella. Ich sag's aber. Und ich weiß auch warum! — Wie man unser Einem nachstellt, das wissen Sie nicht, ahnen Sie nicht. Ich bekam Anträge über Anträge — wollte aber nichts davon hören. — Da lernt' ich ihn kennen —

Georgine. Norbert?

Stella. Vor Jahr und Tag und länger — zu meinem Unglück. — Er benahm sich feiner als die zudringlichen Herren mit ihren großen Perspectiven, schwirrte aber um nichts weniger um mich herum, und er gefiel mir. Ich ihm vielleicht noch mehr. Da aber in Wochen und Monaten nichts mit mir auszurichten war, wurde er hitzig und trug mir eines schönen Morgens, mir nichts dir nichts, seine Hand an. Ich sagte: nein. Wenn man so in der Theaterhitze ist! — Da ward er böse, ging mir aus dem Wege. Nach vierzehn Tagen war er aber schon wieder auf dem Fleck, hinter den Coulissen wie sonst, nahm Abends seinen Thee bei mir, in Gesellschaft meiner Collegen vom Theater, auch Recensenten, Journalisten dabei — man darf's mit den Herren nicht verderben. Er selbst blieb noch eine Weile, wenn die Andern weg waren, dann länger, immer länger, es gab verwickelte Gespräche, so Herzensergießungen, Schwärmereien, Verzweiflung und Thränen — von beiden Seiten. (Wischt die Augen.) Ach, ich liebte ihn so innig, so heiß! Es war meine erste Liebe! Kann ich dafür? — Und so — und da — und so war er schließlich der Eine, der Einzige, der mehr als meine Fingerspitzen geküßt hatte. (Steht auf.) Punktum! Nun wissen Sie Alles von mir. Nun werfen Sie den ersten Stein auf mich! (Entfernt sich von ihr.)

Georgine. Liebes — armes Kind — (Steht auf.) Die Schuld liegt an ihm — nur an ihm!

Stella. Nein, nein! Ich war leichtsinnig; das ist unverzeihlich. (Wehmüthig:) Nun seh' ich's ein. — Das rächt sich auch, — mehr als Sie's ahnen!

Georgine. Darf ich ein Wort sagen?

Stella. Sagen Sie nichts! — Ich kenne Sie jetzt. Sie sind gut — milde, sanft und nobel, fein, gebildet — Sie haben Alles, was mir fehlt, Sie taugen hundertmal besser für ihn — und ich bitte Ihnen ab, Alles ab!

Georgine. Ein's darf ich doch sagen? — Karl und ich stehen vorläufig zu einander nur wie Geschwister.

Stella. So?

Georgine. Mein „Ja" ist noch nicht ausgesprochen. Soll ich auf ihn verzichten?

Stella (überlegt, dann resolut). Nein. Er hat mich aufgegeben — konnte mich aufgeben. Sei's darum. — Heirathen Sie ihn, bessern Sie ihn. Ich wär's nicht im Stande. Den muß man kurz halten, der ist zu früh vom Hofmeister weg —

Georgine. Und ich sehe wohl wie eine Gouvernante?

Stella (sieht sie an). Sie sehen wie ein Engel! Und Sie sind ein Engel! — Wenn ich — (Hält inne.)

Georgine. Was wollten Sie sagen?

Stella. Wenn Sie erlaubten —

Georgine. Ich? Was denn?

Stella. Wenn ich Sie ein wenig umarmen dürfte — nur ein klein wenig —

Georgine (mit offenen Armen). Ach, von ganzem Herzen, liebes, gutes Mädchen!

Stella. Ja? — An Ihr schönes Herz also! Der Engel und die arme Sünderin! (Halten sich umarmt.)

7. Scene.

Vorige. Norbert.

Norbert (tritt ein, stutzt). Arm in Arm —

Stella. Zu ihren Füßen sollt' ich liegen! Ein Engel! Ein reiner Engel!

Norbert (tritt näher). Das ist sie auch. — Ihr seid Freundinnen geworden?

Georgine. Sie hat mir ihre Seele aufgeschlossen, mein Freund, ihr verwundetes Herz —

Norbert (kleinlaut). Du weißt also? —

Georgine. Daß das beste Mädchen von der Welt an einen etwas flatterhaften Mann gerathen ist. — Doch wer hat nicht kleine Fehler? geringe Schwächen? (Zu Stella gewendet:) Mit Nachsicht von der Einen, mit Ehrlichkeit von der andern Seite läßt sich Vieles wieder gut machen, ja Alles! Oder nicht?

Stella (schüttelt den Kopf verneinend).

Georgine. Guten Muthes, liebe Stella, das Köpfchen in die Höhe! Ein Herz verletzen, heißt noch nicht es brechen. Die Wunden, die die Liebe schlägt, vermag sie auch zu heilen. Dann braucht's keinen Doctor mehr, keinen Professor —

Stella (verhüllt ihr Gesicht).

Georgine (umarmt sie). Nur ruhig, mein Kind, fassen Sie sich! (Tritt zu Norbert.) Karl! Mein Bruder! Und sie soll meine Schwester sein! Ist Dir's so recht? (Ab in ihr Zimmer.)

8. Scene.

Norbert. Stella. (Die Bühne verdunkelt sich während der Scene.)

Norbert (wie erlöst). Stella! Sie hat mich freigegeben — Du hörst —

Stella (wischt die Augen). Ein Herzensengel! Ein Schutzengel! (Will fort.)

Norbert. Halt! Wohin?

Stella. In's Theater. Zu meiner Pflicht. Adieu —

Norbert. Der Wagen ist noch nicht da. Der Bediente wird's melden —

Stella. So geh', laß mich allein — (wendet sich ab).

Norbert. Stella, Du bist krank, Du siehst blaß! Was fehlt Dir?

Stella (sieht ihn an). Du! — Nein, nicht Du — (schiebt ihn weg) nicht Sie!

Norbert. Liebe, Gute, Einzige —

Stella. Bitte, Herr Norbert! Ich will keine Stürme mehr. Lassen Sie uns ruhig und vernünftig miteinander sprechen —

Norbert. Warum dutzest Du mich nicht?

Stella (setzt sich, weist ihm einen Sessel). Ihre Freundin ist ein vortreffliches Wesen. Was bin ich neben ihr? Diese liebe Georgine hat mich über mich selbst aufgeklärt — auch über Dich —

Norbert. Endlich Du!

Stella. Wir müssen uns trennen, für immer! Heute sind wir zum letzten Mal zusammen. So sag' ich Dir Alles, was ich gegen Dich auf dem Herzen habe. Es ist viel, sehr viel, ungeheuer viel! — Nein, es ist nur Ein's! Daß Du Dich mit mir abfinden, daß Du mich ablohnen wolltest, das werd ich Dir nie vergessen —

Norbert. Die Villa! Ein dummer Einfall! Verzeih' mir's —

Stella (fährt fort). Nie verzeihen. Seitdem weiß ich, wie Du über mich denkst, was Du von mir hältst. Und Du hast im Grunde recht! Ein

Mann darf leichtsinnig sein, oder die Welt erlaubt es ihm — ein Mädchen nicht. — Genug von mir. (Steht auf.) Ich habe kostbare Geschenke von Dir, die ich nicht behalten mag —

Norbert. Stella!

Stella. Morgen send' ich Dir Alles zurück. Hier das Bracelet, nimm es gleich! (Nimmt es vom Arm, weist es ihm.) Kennst Du's noch? — Deine erste Gabe! Ich hatte Dir den ersten Kuß gewährt. — Nimm's zurück und Dich selbst sammt dem gleißenden Geschmeide! Ich will nichts von Dir behalten, nichts, nichts — gar nichts — als mein armes verlorenes Selbst! (Schleudert das Bracelet weg, wirft sich in einen Armstuhl, verhüllt das Gesicht.)

Norbert (stürzt zu ihren Füßen). Stella! Höre mich an! Nein, Du sollst mich nicht verlassen — ich kann Dich nicht lassen! Was ist verändert? Noch nichts. Alles wie zuvor. Wir bleiben wie wir sind — Du der Kunst, ich Dir, nur Dir — Beide der Liebe! (Umfaßt ihre Kniee.)

Stella (heftig). Rühre mich nicht an! Das ist vorbei —

Norbert. Und warum? Was ist anders? Nichts ist anders. Aber ich kann nicht leben ohne Dich! Nun weiß ich's erst! (Springt auf.) Georgine soll meine Schwester bleiben, meinen Reichthum mit mir theilen — aber Dich muß sie mir lassen! Ich eile zu ihr!

Stella (steht rasch auf). Halt! Bleib' da. — Wollt' ich eine Komödie spielen? Eine Rührscene? Dich wieder gewinnen? Dich in meine Netze ziehen? Nein, nein! — Du hast mich verderbt, nun, ich will's büßen! Die Brochen, die Ketten, die Ringe! Nimm Alles, nimm! Ich will durch nichts an Dich erinnert werden. Mir schaudert vor Dir — (sieht ihn an, wendet sich dann ab). Unglücksmensch! Geh', sag ich, geh' —

Norbert (ärgerlich). Mich so zu behandeln! Gut, wenn Du mich zwingst, mich davon jagst — (will fort).

Stella. Karl —

Norbert (kehrt rasch zurück). Das war der alte Herzenston! Stella! Marie! Mein Liebchen!

Stella (kämpft mit sich). Nein. Ich war's. Ich will's nicht wieder sein. Das wollt' ich Dir sagen —

Norbert. Nicht wieder? (Der Bediente erscheint an der Thüre.)

Stella. Der Wagen? Da bin ich schon — (will fort).

Norbert (hält sie zurück). Nicht wieder, Stella? Nicht mein? Wessen sonst? Nur des Publikums? Nur Schauspielerin? Nur Künstlerin?

Stella. Bin ich's denn? Vermag ich's noch zu sein? — Heute mein letztes Auftreten —

Norbert. Dein letztes? Warum? Du sagst das so eigen? Warum Dein letztes?

Stella. Warum! Warum! — Ich spielte mich selbst, hatte den Glauben an mich — nun hab' ich ihn verloren! Und wer wird mir glauben? (Wehmüthig:) Nein, Karl, nein! Ich werde nie wieder Komödie spielen —

Norbert. Nie wieder, Stella?

Stella (sieht ihn an). Du fragst warum? Weil (hält inne).

Norbert. Nun, liebes Kind?

Stella. Weil — (Verhüllt das Gesicht, bricht in Thränen aus.) Nie wieder! Niemals! Nie! — Adieu für immer, Adieu! (Rasch ab.)

Norbert (allein). Niemals, nie! Und Thränen, heiße Thränen? (Bediente bringen Lampen). Nie wieder! Warum? Ich will den Professor fragen. Er kommt zum Thee. Gut! Ich erwarte ihn — (setzt sich).

9. Scene.

Norbert. Guido. Richard.

Guido (im Auftreten). Deine Serenade, Bruder?

Richard. Den Brouillon. Ich suche ihn in allen Taschen —

Guido (tritt vor). Du hattest ihn hier zur Hand genommen, kurz vor Tisch — ja, da sind die Blätter! (Ueberreicht sie ihm.)

Richard. Ich muß das Ding zu Ende bringen. — Da ist Herr Norbert! Es bleibt doch dabei?

Norbert (zerstreut). Was?

Richard. Morgen auf Ihrer Villa, wir feiern Georginens Geburtstag?

Norbert. Wenn Ihr wollt — wie Ihr wollt — (Steht auf.)

Guido. Mein Freund hat ein neues Werk componirt, dem Fräulein zu Ehren —

Norbert. So? Ein Lied?

Richard. Ein Lied? Ein Stück des Weltganzen, Herr! Ich mache gar nichts Anderes — (wühlt in den Haaren, schlägt das Klavier auf, setzt sich).

Norbert. Er kommt nicht — ich suche ihn auf —

Richard (am Klavier, schlägt einzelne Accorde an). Herr Norbert, ein Wort!

Norbert. Was beliebt?

Richard (notirt, ohne aufzublicken). Ich habe Ihnen eine Freude zugedacht —

Norbert. Mir?

Richard. Eine Ehre und Freude. Ja. Sag's ihm (tastet wieder).

Guido. Mein Freund will sein Meisterwerk „Die Ahnen" in ländlicher Ruhe und Einsamkeit vollenden. Wenn vielleicht Raum auf Ihrer Villa wäre —

Norbert. Nach Belieben. Sie steht Euch zu Diensten. Die verwünschte Villa! (Will fort.)

Richard. Raum genug also? (Tastet wieder.)

Norbert. Ja doch! Ein ganzes Gartenhaus!

Richard. Großer Salon? Auch Arbeitszimmer?

Norbert. Und Schlaf- und Toiletten-Cabinet — Alles frisch tapezirt — (will fort).

Richard (immer tastend). Farbe?

Norbert. Warum? Blaßgelb —

Richard. Kann's nicht brauchen. Ich will kein Gelb —

Norbert. Nicht?

Richard. Nein! Ich empfange in Roth, arbeite in Grün, schlafe in Himmelblau und wasche mich in Grau — (tastet).

Norbert (ärgerlich). So laßt's Euch nach Belieben anstreichen! Was mich betrifft, ich schlafe in jeder couleur. (Zu Guido:) Wenn der Professor kommt, er soll mich erwarten. (Im Abgehen:) Niemals! Nie! Und Thränen! Niemals! Warum? Man könnte sich Gedanken machen — (Ab).

10. Scene.

Richard. Guido.

Richard (steht auf). Da hast, Du die reichen Leute. Sie setzen keinen Ruhm darein, den Genius zu beherbergen. Hilft nichts! Man muß selber reich werden — (wühlt, geht herum).

Guido. Durch die Heirath mit ihr! Wenn's nur auch zu Stande kommt!

Richard (hält inne, tritt vor ihn). Zweifelst Du an mir? An meiner Macht über das Weib? An der Macht des Faust? des Richard?

Guido. Beileibe, Bruder!

Richard. Nun, die Cantate ist so gut wie fertig. Ich selbst werde den Hauptpart vortragen als Mimoplastiker —

Guido. Wie der ungarische Karl Hugo?

Richard. Dem ich die Ideen zu dieser Form der Produktion gegeben. Er kam mir nur zuvor mit der Ausführung. Wenn ich nun im griechischen Costüm, einen Rosenkranz auf dem Haupte, die Leier in der Hand, des Abends im Park beim Mondschein vor sie hintrete, halb recitirend, halb singend, mit dem gewissen fascinirenden Blick — (wühlt, blickt wild). So!

Guido (wendet das Gesicht ab). Hu! — Halt ein!

Richard. Hat's Dich gepackt, den Mann? Wie erst das schwache Mädchen! Und wenn dann meine Wundertöne erklingen! — Willst Du eine Vorprobe hören?

Guido. Ich bin nichts als Ohr.

Richard. Du mußt mit der Seele hören. Die Ohren sind mir Nebensache. — Ich beginne. (Setzt sich zum Klavier.) Also: Serenade—Eingang. Flöten, Clarinette, Hörner, Fagotte, Cimbeln, Violinen con sordini, pizzicato. Säuselnd, sehnsüchtig murmelnd. (Spielt die Stelle.)

Guido. Himmlisch! Die Harmonie der Sphären!

11. Scene.

Vorige. Georgine.

Georgine (tritt ein, bleibt am Eingang). Was ist da los?

Richard (hört zu spielen auf.) Das war das Vorspiel. Jetzt trete ich auf —

Guido. Mit dem Kranz? Mit der Leier?

Richard. Ja. (Windet sich ein Tuch oder Band um den Kopf, nimmt eine Rolle zur Hand, steht auf). Ich rufe von ferne. — Hahei! Hahei! — Das Echo wiederholt das. Mach' Du das Echo.

Guido. Hahei! Heiaha!

Richard. Piano, Piano! Nicht so laut!

Guido. Hahei!

Richard. Heiaha! — So ists recht!

Georgine (halb versteckt). Sind sie beide verrückt?

Richard. Nun trete ich vor sie hin, spreche sie an —

Georgine. Wer ist die sie?

Richard (halb singend, halb recitirend, schlägt stehend mit einer Hand bisweilen einen Accord an).

„Wo dem Urlicht
Sich gattet die Urmacht,
In der Stille des Allseins
Dort denk' ich Dein, Geliebte!" —
Tschum —

Guido. Herrlich!

Georgine. Wahnsinnig!

Richard (wie oben).

„Süße Jungfrau, Deine Wiege
Umstanden die Grazien" —

Guido. Bravo! Das wird Georginen schmeicheln.

Richard. Denke selbst.

Georgine. Mir soll das gelten?

Richard (wie oben).

„Und ihnen befreundet die Musen,
Sie haben einen Götterliebling
Dir, Holde, zugesendet!" —
Tschum —

Guido. Götterliebling! Das bist Du?

Richard. Wer denn sonst?

Georgine. Er schnappt richtig über —

Richard. Hierauf nehm' ich den Kranz von meinem Haupte, bekränze sie damit — (nimmt das Tuch weg, legt es Guido um den Kopf).

Guido. Die süße Jungfrau!

Georgine. Mich bestens zu bedanken —

Richard. Jetzt Jubelklänge! —

„Welten-entronnen
Du mir gewonnen" —

Der Chor wiederholt das (schlägt aufs Clavier).

Lust-Entzücken!
Welt-Entrücken!"

Chor detto! (Wie oben.)

„Tönender Schall
Im wehenden All —
Ertrinken,
Versinken
Unbewußt —
Höchste Lust!"

(Schlägt auf's Clavier mit beiden Händen.)

Guido. Göttlich! Die Seele geht Einem auf dabei!

Georgine (hält sich die Ohren zu.) Und das Gehör geht in die Brüche —

Richard. Nun Chor der Sylphen und Waldgötter: (singt und spielt Clavier.)

„Heil Ihrem Wiegenfest,
Eia popeia! —
Wünsch' Ihr das Allerbest',
Wigelaweia!" —

Zum Schluß fortissimo. Pauken, Trompeten, Triangeln, große caisse — (schlägt auf's Klavier, wühlt in den Haaren). Was sagst Du?

Guido. Uebermenschlich! Du hast Dich selbst übertroffen, Bruder.

Georgine (tritt vor). Und das soll mir gelten?

Richard. Georgine!

Guido. Die süße Jungfrau und der Götterliebling!

Richard. Du hast gehorcht, mein Gretchen?

Georgine. Ja, lieber Faust!

Richard. So weißt Du, was Dir morgen bevorsteht! — Komm', mein Freund!

Guido. Da bin ich! (Nimmt die Hüte.) Hier, Meister! (Gibt ihm seinen Hut.)

Richard. Wir wollen heute noch auf die Villa, mit Orchester und Chor, große Probe halten — insoweit unsere vorhandenen Kräfte ausreichen. — Ihr Glücklichen! Ihr seid die Ersten, denen es vergönnt ist, Richard's neuestes, echt germanisches Werk zu genießen, welchem später ganz Deutschland zujauchzen wird. Und Du, Jungfrau, Du hast es dem Meister eingegeben. (Recitativisch:)

„Hoch Schönheit und Kunst!
Sie sollen, so möcht' ich meinen,
Zum holden Bunde sich vereinen.
Eia popeia,
Wigalaweia
Tschum — (ab mit Guido).

12. Scene.

Georgine allein, dann Arnold.

Georgine (allein). Ist der in mich verliebt, oder in mein Geld? Wie der Herr Graf! (Aergerlich:) Mein Reichthum ist mein Unglück, ich sagt' es ja immer! (Setzt sich.) Das arme Mädchen geht mir nicht aus dem Kopf. Er hat ihre Existenz zerstört! darum soll sie die Bühne aufgeben und er muß sie zu seiner Frau machen. Er muß! Und ich? Was wird mit mir? Was wird aus der Ex-Libelle?

Arnold (tritt ein). Sie sind allein? Stella ist fort?

Georgine. In's Theater, ja —

Arnold. Da gehört sie hin. — Was hatte aber die Fledermaus bei der Lerche zu schaffen?

Georgine. Eine Galanterie auf fremde Kosten? — Spotten Sie nicht über das arme Mädchen, sie liebt ihn von Herzen, nun weiß ich's.

Arnold. Und was haben Sie beschlossen?

Georgine. Ein glückliches Paar zu machen —

Arnold. Wie die Dinge stehen, wäre das fast zu wünschen. — Sie geben ihn also auf?

Georgine. Soll ich mich ihm an den Kopf werfen! Auch sind noch Andere. Ich bin nicht gar so verlassen. Zwei Liebeserklärungen an einem und demselben Tage, Doctor! Des Grafen beim dessert, entre la poice et le fromage! Richard's des Zweiten just eben dort am Clavier! Was sagen Sie dazu?

Arnold. Sie sind guter Laune!

Georgine. Soll ich's nicht sein! (Steht auf.) Da ich nun frei bin! Völlig frei! Es lag wie ein Alp auf mir — nun hab' ich's abgeschüttelt. Mir ist zu Muthe wie damals nach der schweren Krankheit. Auch die war eine Katastrophe, ja eine völlige Revolution in meinem inneren Leben.

Arnold. Wirklich, Georgine? Wie denn das?

Georgine. Ich sag' es ihnen ein andermal. — Es ist bald Zeit zum Thee. Wollen Sie ihn tête-à-tête mit mir nehmen?

Arnold. Recht gern.

Georgine. Meine gute Miß wird freilich

sagen. Shocking — aber auf die Gefahr! — Einen Moment, Sie erlauben! (Geht hinein).

Arnold (allein). Ein eigenes Wesen! Ein bischen übermüthig — aber liebenswürdig, höchst liebenswürdig!

13. Scene.

Arnold. Norbert, dann Georgine.

Norbert (eilig). Da bist Du ja! Ich suchte Dich zu Hause, Stella's wegen —

Arnold. Was willst du wissen? Mach's kurz. Ich erwarte Georgine.

Norbert. Sie hat mich aufgegeben. Weißt Du's? Aber ich will für sie sorgen. Sag' ihr das. Mein halbes Vermögen gehört ihr —

Arnold. Dein Vermögen?

Norbert. Sie muß es nehmen, da ich, was ich bin und habe, ihrem Vater verdanke.

Arnold. Braucht sie Dich, da sie selber reich ist?

Norbert. Du irrst — sie ist nichts weniger als eine reiche Erbin —

Arnold. Nicht reich?

Georgine (die bereits früher eingetreten). Nicht?

Norbert (eilt auf sie zu). Georgine, liebe, theure Schwester!

Georgine. Ich bin nicht reich?

Norbert. Was liegt daran? Wenn ich's bin! Zwei Worte sagen Dir Alles. Du weißt, Dein Vater hatte kurz vor seinem Ableben stralzirt, mit Beihülfe unserer Firma. Jeder Schilling ist ausbezahlt worden. Nur Dein Erbtheil fiel ein bischen mager aus — aber Du hast mich, den Bruder —

Georgine. Laß nur! Ich habe mich selbst!

Norbert. Morgen mehr davon. Aber jetzt — nur ein Wort mit dem Doctor, Du erlaubst —

Georgine. Macht als ob ich nicht da wäre — (setzt sich.)

Norbert (zieht Arnold bei Seite). Höre! Stella, sie will nicht mehr Komödie spielen —

Arnold. Für einige Zeit, nun ja —

Norbert. Sie sagte aber: „Nie wieder!" „Niemals! Nie!" Zerfloß in Thränen dabei —

Arnold. Nie? Und Thränen? So?

Norbert. Warum aber? Sie wollte mir's nicht sagen. Weißt's Du vielleicht?

Arnold. Ich?

Norbert. Nun ja, als ihr Arzt, ihr Vertrauter —

Arnold. Willst Du's wissen, durchaus wissen? —

Norbert. Du siehst, wie ich darnach brenne —

Arnold. Nun! Ein Wort sagt Dir Alles — (spricht ihm in's Ohr).

Norbert. Mein Gott! Die Thränen! Darum?

Arnold. Hinc illiae lacrimae! Ja —

Norbert. Stella! Sie ist — ich bin — ich werde — ich soll — Gott! Gott! Und sie verschwieg mir's! Stella, Stella! Marie! (Stürzt hinaus.)

14. Scene.

Georgine. Arnold.

Georgine (die inzwischen aufgestanden). Karl! Er schien außer sich — Stella's wegen? Ist Gefahr?

Arnold. Vorderhand — ich denke kaum. — Sie sind also nicht reich, liebe Georgine?

Georgine. Aus mit dem Verschwenden, mein Freund! Aber ich bin frei. Nun kann sich's auch erfüllen — —

Arnold. Worüber sinnen Sie?

Georgine. Glauben Sie an Träume? Kann ein Traum in Erfüllung gehen?

Arnold. Ein Traum?

Georgine. Oder eine Vision. Die Katastrophe, die Revolution, von der ich Ihnen eben sprach.

Arnold. Sie wollten mir's ja mittheilen —

Georgine. Aber Sie dürfen mich nicht auslachen. Es ist was von Spiritismus dabei. In New-York glaubt man daran.

Arnold. Ich glaube an Sie und was von Ihnen kommt.

Georgine. Ich war damals recht übel daran, nicht wahr? Als ich im Phantasiren lag, im Delirium — Sie und die Miß pflegten mich — Da hatt' ich nichts als Schreckbilder. So sah ich auch die gute Fanni wie mit Krallen und Geierflügeln an meinem Krankenbett sitzen.

Arnold. Darum schrien Sie häufig auf, wandten die Augen nach der Wand. Ich schob die Wärterin zur Thür hinaus —

Georgine. Ganz recht! Nun waren Sie allein mit mir.

Arnold. In der letzten entscheidenden Nacht.

Georgine. Gossen Sie mir nicht etwas in den Mund?

Arnold. Das letzte Mittel vielleicht! Ihr Zustand schien hoffnungslos und man versucht ja Alles —

Georgine. Ich sträubte mich — wehrte mich — da schwanden mir die Sinne völlig —

Arnold. Ach ja! Sie schlossen die Augen wie erstarrt —

Georgine. Ich war's auch. Der Starrkrampf. Sie hielten mich für todt. Sagen Sie's nur.

Arnold. Ich fühlte keinen Puls mehr, keinen Athem! Es war tief in der Nacht. Weiß Gott, Georgine, die bangste Stunde meines Lebens!

Georgine. Und meine seligste!

Arnold (betroffen). Wie?

Georgine. Ich war hellsehend, wußte Alles, was in mir vorging, auch außer mir —

Arnold (betroffen). Alles? Nicht möglich!

Georgine. Doch! Doch! Die ganze Welt war mir klar. Ich sah mich selber wie in einem Krystallglas.

Arnold. Sich selbst! Ja so!

Georgine. Mein Ich! Meine Seele! „Du mußt sterben!" rief es in mir. Doch das schreckte mich nicht. Es schien mir so süß, in's Unendliche zu verschweben oder die Geheimnisse des Jenseits zu erfahren. Da plötzlich — ein sanftes Rauschen — da kam's!

Arnold. Die Vision?

Georgine. Die Erscheinung schwebte heran mit leisem Fittich. Mein guter Genius vielleicht. „Du sollst nicht sterben, noch lange nicht!" flüsterte es mir zu. „Du sollst leben und glücklich werden, recht glücklich, mit dem, den du liebst, den du im Herzen deines Herzens trägst — ohne es zu wissen.

Arnold. Im Herzen, Georgine?

Georgine. Wer ist das? — fragte ich den Engel. Der lächelte, nannte einen Namen, den ich kaum vernahm, so war ich erschrocken, denn der Genius hatte mich geküßt —

Arnold. Gekü — —

Georgine. Auf den kalten, eiskalten Mund, ich fühlte es deutlich — doch konnte ich mich nicht regen noch rühren — und der gute Genius hatte weiche, warme Lippen und auch warme Thränen waren's, die mir über die Wange träufelten. Ich fühlte ein inniges Behagen, ein unendliches Wohlsein — damit war's aus. Kein Bewußtsein. Sonst weiß ich auch nichts mehr, als daß ich eines Morgens erwachte, die Augen weit aufschlug, und daß die Sonne schien und daß Sie an meinem Bette standen, sich über mich beugten — „Georgine" lispelten Sie leise — wie zagend —

Arnold. Ob Sie mich wieder erkennen würden!

Georgine. Und da sagt' ich: Professor oder Doctor -- gelt?

Arnold. Nein, „Arnold, Freund Arnold! — Philipp —" und sanken zurück —

Georgine (betroffen). Ich sagte „Philipp?"

Arnold. Ja, gewiß.

Georgine. Philipp? — Und sank zurück?

Arnold. Und schlossen die Augen —

Georgine. Ich war so schwach —

Arnold. Und Sie lächelten — schliefen wieder ein.

Georgine. Und schlief wie ein Sack stundenlang fort, nicht wahr?

Arnold. Das war eben die Krise, die Hauptkrise!

Georgine. Nein, der Engel war's. Der Engel und sein Kuß. Haben Sie den in Ihrem Receptbuch? Ich wette, nein! — Und so halte ich fest an meiner Vision. Du sollst leben und glücklich werden, sagte mir die Erscheinung! Darauf warte ich!

Arnold. Glücklich, Georgine! Mit dem, den Du im Herzen trägst, Ohne es zu wissen!

Georgine. Ja, so sagte der Genius!

Arnold. Und den Namen haben Sie vergessen?

Georgine. Was für Namen?

Arnold. Wer ist das? fragten Sie ja.

Georgine. Den Engel, nun ja —

Arnold. Kein Engel, Liebste! Ein Mensch, der in Thränen zerfloß, weil er das edelste Leben entschwunden glaubte —

Georgine. Mein Gott! Sie?

Arnold. Ein armer Jünger der Wissenschaft, ein Unwissender, den sie Doctor und Professor schelten, hilflos und ohnmächtig der allmächtigen Natur gegenüber.

Georgine. Sie also, Sie?

Arnold. Alle Mittel versagten, da hilft kein Mensch! Und ein Mann, der Sie verehrte, krümmte sich im Schmerz und preßte den Scheidekuß auf die bleichen kalten Lippen die er für ewig geschlossen hielt —

Georgine. Sie, Arnold, Sie?

Arnold. Da spürte ich einen Hauch, ein leises Athmen — laut schrie ich auf: sie lebt! lebt!

Georgine. Und Sie haben mich in's Leben gerufen. Nein, der Engel! Sein Wort: „Der, den du liebst!"

Arnold. Und er nannte den Namen?

Georgine. Freilich wohl —

Arnold. Welchen Namen, Mädchen?

Georgine. Ich hab's vergessen —

Arnold. Klang es nicht wie — Philipp?

Georgine. Ich glaube fast — (verhüllt das Gesicht).

Arnold. Philipp! Georgine!

15. Scene.

Vorige. Norbert. Dann Richard. Guido.

Norbert (stürzt herein). Sie gibt das Theater auf. Sie wird mein Weib! Freund? Willst Du mein Beistand sein?

Arnold. Entschuldige. **Bin verhindert.** (Umschlingt Georgine.) **Wir reisen nach Indien** —
(Tremolo im Orchester und passende Begleitung bis zu Ende des Lustspiels.)

Richard (mit Guido auftretend). Hahei!

Guido. Heiaha!

Richard (recitativisch, tritt zu Georgine).
Die Sehnsucht treibt mich zu Dir!
Jungfrau, zu Deiner Zier!

Arnold. Sehr zur Unzeit, bester Herr Richard Faust! Die Jungfrau ist mein —

Richard. Dein? Ha!

Guido (gleichfalls recitativisch). Sein? Ho!

Guido. Mistro, Du hörst!
(Weist auf die Gruppe.)
Du siehst!
Sie wird sein Gespons —

Richard. Nimmermehr! Ich nehme sie ihm wieder ab!

Guido. Das deutsche Weib! Was dann?

Richard. Er scheide sich von ihr!
Nur mir gehört sie an —
Dem deutschen Mann!
Das Urweib!

Guido. Hohei!

Richard. Tschum, Tschum —

Das Haar im Buche.

Von Hans Hopfen.

In einem Buch, drin manches Jahr
Ich nimmermehr gelesen,
Fand ich ein langes braunes Haar,
Das einst mir lieb gewesen.

Denk' ich an all die Zeit zurück
Die mittlerweil vergangen,
Da noch mein Leben und mein Glück
An solch 'nem Haar gehangen,

So wundert mich der Lauf der Welt.
Was einst mich ganz befangen,
Ist leicht, wie uns ein Haar entfällt,
Mir aus dem Sinn gegangen.

Denn wie ein Vögelein am Band
Des Feenkinds im Märchen,
So zog, so flatterte, so schwand
Mein Herz an solch 'nem Härchen.

Viel Haare, braun und blond und roth,
Hab' ich seitdem zerrissen;
Ich weiß nicht, lebt sie, ist sie todt,
Und — will es auch nicht wissen.

Doch wie dies Haar in Ringeln rund
Mir just vom Finger bebte,
Zog mir aus des Erinnerns Grund
Ein Weib, als ob es lebte.

So lächelte, so blickte sie,
So krausten sich die Löckchen —
Was willst du falsche Phantasie?
Fort mit dem Zauberflöckchen!

Klapp zu das Buch! Das Fenster auf!
Flieg' Härchen, flieg im Winde!
Gott geb's, daß dich in deinem Lauf
Nur ja kein Vöglein finde.

Trüg' es zu Nest dies schnöde Haar,
Die Jungen drauf zu betten:
Wer könnt' sie schützen vor Gefahr,
Wer vor Verrath erretten?

Da fliegt es hin! Der Wind sogar
Trägt's mit verliebtem Kosen.
Ich wette drum, er hängt dies Haar
An einen Busch von Rosen.

Hellgoldig färbt's der Sonnenstrahl
Noch einmal im Verwehen,
Und nun zum allerletzten Mal:
Auf Nimmerwiedersehen!

Der Stoffkreis des modernen französischen Dramas*).

Von Josef Bayer.

Wenn wir die Produktion einer ganzen Epoche in großen Ueberblicken betrachten, dann entschwinden unserem Auge mehr oder minder die feineren Linien der Individualität. Was da nach durchgehenden Beziehungen in Massen zusammenrückt, nur das ist bezeichnend für den allgemeinen Charakter der Zeit, für die Hauptlinien des Literaturbildes.

Ganz absichtlos tritt so bei dem Versuch des Gruppirens das stoffliche Interesse in den Vordergrund, das sonst die Aesthetiker der strengen Observanz so entschieden zurückzuweisen pflegen. Für die Beurtheilung des einzelnen Kunstwerks ist allerdings die Herausbildung des Stoffes in die Form hinein entscheidend — für den summarischen Ueberblick dagegen ist es die vorherrschende Stoffwahl. Und nach diesen Haupteindrücken steckt der Literatur- und Kulturhistoriker seine Signalstangen und Triangulirungszeichen aus, darnach versucht er die skizzirte Aufnahme des überschauten Terrains, sowie eine beiläufige Höhenmessung. Die Betrachtung geht da nothwendig aus dem ästhetischen Standpunkt heraus in das social-philosophische und ethische Gebiet, sie wird zugleich zu einer Kritik der Gesellschaft, soweit sie an den literarischen Resultaten mitthätig, wohl auch mitschuldig ist.

Dem Drama gegenüber stellt sich insbesondere diese Art der Betrachtung unabweislich ein — und je theaterlebendiger die dramatische Produktion ist, dann um so unabweislicher. Das Detail der Begründung hiefür soll uns zunächst die Dramatik der Franzosen liefern, deren letzte Stadien und Wandlungen ich hier, vom Gesichtspunkt der Stoffwahl ausgehend, nach einigen bezeichnenden Zügen charakterisiren möchte.

Bei unseren Nachbarn jenseits der Vogesen ist die Bühnenproduktion nicht blos ein Stück französischer Literatur, sondern auch ein Stück französischen Lebens. Das Drama steht in directer Beziehung zur Gesellschaft; der photographische Apparat ist aufgestellt, arbeitet weiter, und die dazugehörigen Chemikalien und Reagentien werden immer bühnenmäßiger vervollkommnet. Ein gewisser anmuthiger Leichtsinn geht durch jene ganze Produktion, der aber aus dem Gefühl der Sicherheit entspringt. Hinter dem scheinbaren Spiel birgt sich ein großer technischer Ernst, das volle Bewußtsein der Schwierigkeit der Bühnenaufgabe steckt hinter all der zierlichen Leichtigkeit. Der Franzose ist ein eleganter Dramatiker, etwa in demselben Sinn, wie man ein eleganter Reiter ist, wenn man die ganze hohe Schule mit ihrem vollständigen Apparat von Barrièren und Hindernissen hinter sich hat. Man sagt von Victorien Sardou, daß er als Anfänger das Exercitium gemacht, auf erste Acte von Scribe'schen Stücken hinauf,

*) Nach einem Vortrage, auf Veranlassung des deutschen Schriftsteller- und Künstlervereins „Concordia" gehalten zu Prag, 20. November 1875.

die er absichtlich nicht weiter las, die Fortsetzung zu schreiben. Dies ist eine praktische Handwerksübung, wie sie so ein Franzose zu einer Zeit anstellt, wo der angehende deutsche Dramatiker nur über die höchsten Aufgaben des Drama's beschaulich nachdenkt.

Mit einer solchen auf's Aeußerste getriebenen technischen Gelenkigkeit, der das ursprüngliche theatralische Naturell so sehr zu Statten kommt, verbindet sich — und dies ist oft ausgesprochen worden — nicht in gleichem Maße Werth und Inhalt des Dargestellten. Ja, das seltene technische Talent bringt gar häufig den Unwerth und den faulen Inhalt durch, und überlistet sogar das Urtheil durch das schlaue Blendwerk der äußeren Führung. Der praktische Zug der französischen Begabung, die mit Lebhaftigkeit auf gewisse nahegesteckte Ziele losgeht, verträgt sich nicht mit der Prüfung dieser Ziele selbst, noch weniger mit der Erwägung der höheren künstlerischen Gewissensfragen. Auch hat der Franzose mehr Esprit des Theaters, als poetische Auffassung der dramatischen Aufgaben. Er ist als Bühnendichter nur der auf das artistische Gebiet versetzte praktische Menschenkenner, der gleichsam fachmäßig die Wirkungen auf die Gemüther zu berechnen, jene Beschleunigung der Pulsschläge der Leidenschaft zu calculiren weiß, durch welche sie zu Bühneneindrücken werden, — der ferner die Geheimnisse des Dialogs, der scenischen Ueberraschungen und wirksamsten Peripetieen auf dem theatralischen Versuchs- und Erfahrungswege allmälig ergründet hat. Was ferner ein unschätzbarer Vortheil der französischen Dramatik ist, ihre durchgängige sociale Bedingtheit — das ist andererseits auch wieder ihre Grenze und Einschränkung. Sie beherrscht nicht aus höherem Gesichtspunkt das geistige Leben der Gesellschaft, weil sie ja selbst zu gesellig ist — sie schwimmt im Strom, sie lacht und weint, sie sündigt und bereut mit dem Durchschnittsfranzosen, ja sie ist selbst nur ein geistreicher Ausdruck des Durchschnitts, der laut gewordenen nationalen und gesellschaftlichen Regungen, Instinkte und Abwege. Aber sie ist in unserer Zeit eben das einzige Beispiel einer lebendigen und gewachsenen, nicht blos im ästhetischen Treibhaus gezüchteten Dramatik und darum schon so hoch beachtenswerth und lehrreich. Die deutsche Kritik muß bei all dem ihr gegenüber die „Wacht am Rhein“ halten — sie hat als getreuer Eckart ihres Amts sorgsamer als je zu wahren. Der gegen Frankreich von Lessing eröffnete dramaturgische Krieg dauert noch immer, nur durch Waffenstillstände unterbrochen fort; doch das Feldgeschrei, die Losung und Kriegsstellung ist eine andere. Lessing bekämpfte damals das Kunstprinzip der Franzosen, wir mehr den sittlich-literarischen Charakter derselben; unsere Sorge muß es sein, uns vor einer Invasion der Ideen zu wahren, die auch den Kern unseres eigensten Wesens anzutasten, ja zu fälschen geeignet sind.

Bei unserer kurzen Umschau über den gegenwärtigen Stoffkreis des französischen Dramas dürfte es gerathen sein, dessen frühere Periode als Folie zu unterlegen. Scribe ist der bezeichnendste Repräsentant derselben: der Tagesdramatiker aus der Zeit der Restauration und des Julikönigthums, bei dem in der That das tägliche Brot für das Repertoir schon vorgeschnitten zu haben war. Er ist der formale Dramatiker, der vorzugsweise technische Probleme in sauberster Arbeit löst und ohne innere Betheiligung an dem Stoff, weiß er aus demselben um so sicherer alle für das dramatische Gewebe brauchbaren Fäden herauszuspinnen. Seine eigenste Domäne war die politische Intrigue als Lustspielstoff — jetzt schon eine fast antiquirte Gattung. Damals hing sie mit der Zeit nahegenug zusammen. Wenn man jetzt einmal das typische Lehrstück der Intriguencomödien: „Bertrand et Raton“ irgendwo ausnahmsweise spielen sieht, glaubt man die Schatten des Bürgerkönigs mit seinem historischen Regenschirm deutlich über den Hintergrund der Scene schreiten zu sehen. Dem schlauen Regiment von dazumal entsprach auch diese schlaue dramatische Form. Unter der Decke derselben bergen die Scribe'schen Stücke und die seiner Schule den puren politischen Nihilismus. Alles wird in der Welt durch Intrigue fertig gebracht: dies wurde jetzt Lustspiellosung — und die Lehre: auch auf der Bühne der Ereignisse gebe es schließlich nur eine kleine Zahl geschickter Puppenspieler und eine Unzahl von Marionetten — das war die frivole Moral hievon. Der alte Jesuitenspruch von dem Zweck, der die Mittel heiligt, ist in der Diplomatenmoral und im Intriguenlustspiel geradezu umgestülpt. Da heißt es: die gut ersonnenen

Mittel erwecken unser Interesse auch für den schlechten Zweck; mag er auch geradezu eine Schufterei sein, wie der Plan Ranzau's in „Bertrand et Raton", oder ein abgefeimtes Staatsränkespiel, wie das Bolingbroke's im „Glas Wasser". Mit bewunderungswürdiger Gewandtheit weiß Scribe immer wieder den Zuschauer zu überreden, daß es keine starken Hebel der menschlichen Handlungen gebe, nur lauter kleine Federchen und Räder — und auf diese Annahme hin construirte er das oft so filigrane Uhrwerk seiner Stücke. In dieser Art machte er das Intriguenstück in höchster Durchbildung zur eigentlich bezeichnenden dramatischen Kunstform seiner Epoche.

Diese Form war eine sehr dehnbare und bewegliche; sie war der größten Mannigfaltigkeit von Stoffen zugänglich, ohne dabei aber je einen starken Lebensinhalt in sich aufzunehmen. Jedes Sujet fließt dem alten Bühnenmeister leicht schmelzbar in seine Tiegel; ein erprobter Macher im besten artistischen Sinn, weiß er aus Allem etwas zu machen. Nie war die französische Bühne stoffreicher und zugleich dem substanziellen Gewicht nach lebensarmer, als unter Scribe's Theaterregime. Bezeichnend ist da auch die Stellung der Frau innerhalb des Rahmens der Scribe'schen Stücke. Sie kommt weniger in ihren eigensten intimeren Gefühlsinteressen, sondern mehr als anmuthig-gewandte Meisterin und Mithelferin der Intrigue zur Geltung. Sie repräsentirt das Element der Grazie in den Duellen der Verstandeskräfte, in den Lustspielkünsten der Conspiration, in dem reizend-gefährlichen Spiel der List und Gegenlist; ihr fällt gleichsam die feine Filet- und Spitzenarbeit in dem Intriguengewebe zu. Besonders musterhafte weibliche Arbeiten in diesem Fach liefert zunächst die Königin Margarethe von Navarra, dann die Gräfin in dem „Damenkrieg". Veredelt wird die Intrigue dadurch, wenn das Herz mit lebhaftem, innig besorgtem Antheil für eine theure Person schlägt, so daß die Fäden jenes Gewebes nur zitternd zwischen den feinen nervösen Fingerspitzen hingleiten, wie es in den angeführten Beispielen der Fall. In den späteren Stücken Scribe's, namentlich in jenen, die er gemeinsam mit Legouvé geschrieben, tritt die psychologische Seite, die oft ergreifende Schilderung der Seelenbewegungen mit großem Zartsinn hervor — aber auch da eingehegt durch die obligate Kunstform des Intriguenstücks. Dasselbe athmet nun gleichsam aus volleren Lungen, es hat einen vernehmbaren, stärkeren Herzschlag, doch eine radikale Umwandlung ist in seinem Wesen nicht vor sich gegangen. Der ältere, aber künstlerisch kaum gealterte Scribe weiß die längst geläufigen Formen nach Bedarf auszuweiten, er leitet in der „Adrienne Lecouvreur" einen vollen Strom der Leidenschaft in dieselben, er beseelt sie in den „Feenhänden" mit einem feineren Empfindungsinhalt; die Demarkationslinien seiner technischen Praxis, seines Kompositionsprincips bleiben jedoch dieselben. Und mit diesen bleibt er auch, eingestandener oder stillschweigender Weise, der technische Lehrer und Leiter der kommenden Theaterperiode.

Die Bühnenproduktion der Romantiker, Victor Hugo's obenan, ist zu sehr Specialität, daß wir in unserer Revue der Stoffe auf sie eingehen könnten. Die Angelo's, Ruy Blas', Germain's u. s. f. stürmten mehr mit genialer Kühnheit die Bühne, als daß sie sich auf ihr behauptet hätten. Es war dies mehr eine Invasion, ein blendender Handstreich voll Bravour, als eine dauernde Herrschaft. Der poetische Kreuzzug der Romantik nach dem heiligen Grabe der Poesie war in seiner Art prachtvoll inscenirt: schimmernde Rüstungen, geschwungene Fahnen, starrende Lanzen, dunkle Grüfte, weite Hallen mit ernsten Ahnenbildern, Frauen mit feurigem Blick und rauschenden Gewändern — alle diese Farben, Gestalten und Perspectiven waren hier pittoresk poetisch vereint. Aber gleich den historischen Kreuzzügen war auch da die Erscheinung farbiger und blendender, als der Erfolg bestehend und nachhaltig, der Besitzerwerb für die wirkliche Bühne von sicherer Dauer war. Allmälig zogen jene Gestalten wieder ab, oder wurden unterwegs von der Oper in Beschlag genommen; auf der Schauspielbühne gewann die neuklassische Reaction, mit weit geringerem Talente sich hervorwagend, wieder Raum.

Gibt es wohl ausgesprochenere Gegensätze in der französischen Literatur, als den alten, genialen Brausekopf Victor Hugo und den gemessenen glatten Ponsard? Jenen trieb die literarische Excentricität auch in die politische hinein, die ihn dann in's Exil

jagte — diesen lehrte die Schule der Form auch die vorsichtige, nach allen Seiten wohlgefällige Haltung, die ihn noch weiterhin als einen kleinen Klassiker des zweiten Empire glänzen ließ. Von dem ästhetischen Purismus war er ausgegangen, da er in seiner „Lucrèce“ (1843) dem tollgewordenen Mittelalter der neuromantischen Schule wieder die wohlgelegte Draperie des antikisirenden Geschmacks entgegenhielt: und bei dem sittlich sich anstellenden Purismus einer zahm polemisirenden, gesellschaftlichen Moral war er schließlich angelangt, als er unter dem Kaiserreich die Stücke „l'honneur et l'argent“ und „la bourse“ auf die Bühne brachte. Die klassische Reaction Ponsard's fand dazumal bald ihre Genossen: jener edlen Römerin, deren Gestalt er aus dem Livius auf die Breter citirte, folgte die „Virginie“ von Latour, die „Valeria“ von Lacroix in einiger Distanz nach. Bald machte Augier, der anfangs auch mit dieser Richtung ging, selbst im Lustspiel seine pikanten Experimente mit der Antike.

Allerdings mußte die sogenannte „école du bon sens“, die zunächst nach den Erfolgen der Form strebte, nach kurzer Herrschaft dem realistischen Drama weichen, das den nächsten Inhalt des Lebens kühn und entschlossen der Bühne zuführte. War die theatergiltige Dramatik unter dem Julikönigthum vorwiegend amusant, so ward sie unter den erregenden Luftströmungen des Kaiserreichs polemisch und schärfte den Dialog zur Debatte zu. Einer der Hauptangriffe dieser neuen, streitbaren Wendung der Dramatik galt der Geldfrivolität und Börsenspekulation, die allen höheren Lebensinhalt in dem neuen Paris zu untergraben und auszuhöhlen drohte. Mit Vorliebe stellte man in den gegen die Börse gerichteten Stücken die adelige Anschauung der spekulativen gegenüber. So sagt in einer Komödie Augier's, „la ceinture dorée“, der reich gewordene Bourgeois zu seinem Nebenbuhler, dem Edelmann: Vous vous appellez Mr. de Trélan et je m'appelle Mr. Roussel tout court; mais nous ne sommes plus au temps de la féodalité; il n'y a plus qu'un gentilhomme en France, c'est l'argent! qu'un homme puissant, l'argent! qu'un honnête homme, l'argent! Darauf erwidert der Edelmann: „Vous avez raison, monsieur; le monde est à vos pieds. Mais debout là, là, dans un coin il y a un gentilhomme pauvre qui ne s'inclinera pas... le gentilhomme, c'est la conscience publique!“ Ponsard ging, wie schon erwähnt, mit dieser polemischen Richtung einige Schritte mit: freilich waren es wohlgesetzte, vorsichtige Schritte. Er blieb auch im ethischen Sinn der richtige Akademiker und begnügte sich auf dem Boden der Freimüthigkeit und Bühnenmoral gleichfalls mit den Erfolgen der Form. Als man sein Stück „la bourse“ mit Beifall aufführte, klopfte ihm Louis Napoleon mit beifälligem Nicken auf die Schulter und ermunterte ihn, so fortzufahren und auch ferner die Abwege der modernen Gesellschaft zu bekämpfen. Im Fuchsbau des alten Schlaukopfs selbst wurde aber das Börsenspiel nur um so eifriger weitergepflegt. In ähnlicher Weise verhielt sich das Publikum zu den Stücken dieser Klasse. Sehr bezeichnend sagt darüber Julian Schmidt: „Der Beifall, mit dem man sie aufgenommen hat, bezieht sich freilich zum Theil auf ihre Moralität — denn im Princip ist das Publikum mit dem Dichter vollkommen einig, womit indeß nicht gesagt sein soll, daß die Praxis sich nach dem Princip richtet. Im Gegentheil, es erregt einen geheimen Kitzel, sich die von der öffentlichen Moral gebrandmarkte, aber heimlich begehrte Welt recht lebhaft zu vergegenwärtigen.... Nebenher sühnte man aber sein Rechtsgefühl durch warme Anerkennung einer tugendhaften Tendenz.“

Die übrigen Dramatiker des zweiten Kaiserreichs, die noch jetzt die Pariser Bühne beherrschen und auch von einem guten Theil unseres Repertoirs Besitz genommen haben, legen sich allerdings nicht, wie Ponsard, jene ästhetische Frage der Klassicität vor:

Steh'n uns diese weiten Falten
Zu Gesichte, wie den Alten?

Dagegen blicken sie um so schärferen Auges darnach aus, was sich in der Welt der Gegenwart, des Augenblicks um sie herum bewegt; sie wissen genau oder glauben es zu wissen, was in dieser nächsten Wirklichkeit Proscenium, Coulisse und Versenkung ist. Ihre Komödien sollen gleichsam ein theatergerechter Auszug aus dem Monstredrama des

Pariser Lebens vorstellen. Insofern treten sie alle in einen charakteristischen Gegensatz zu ihrem gemeinsamen technischen Lehrmeister, zu Scribe. An die Stelle seines historischen Intriguenstücks tritt bei ihnen das Sittenbild, das gesellschaftliche Charaktergemälde. Es schildert den Menschen der Gegenwart, und zwar ausdrücklich als Produkt der Gesellschaft. Der geistreichere Franzose, abermals in seiner politischen Betheiligung und Gesinnung lahm gelegt, dabei in eine stäte irritable Stimmung gegen die bestehenden Zustände versetzt — warf sich mit dieser ganzen Reizbarkeit und Nervösität auf das Studium der socialen Verhältnisse, und sah da zunächst mit forschendem Blick hinter den Vorhang, der auch die intimeren Beziehungen der indiscreten Zeugenschaft entzieht. Auf das formale Bühnenspiel des älteren Intriguenstücks folgte dann die Darstellung solcher Zustände und Konflikte, welche die Menschen der Gegenwart allen Ernstes intriguiren — im Hause und in der Welt, in den Strömungen und Wirbeln des gesellschaftlichen Lebens, in den entscheidenden Beziehungen der modernen Existenz. Es entstand eine neue Form der dramatischen Conception. In ihr vereinfachte sich die Handlung wesentlich gegen den kunstreichen Aufbau derselben bei Scribe; ja, es wurde da häufig der erregte Dialog zur Handlung, die wohl vorbereitete Emotion zum Kern und Ziel des ganzen Vorgangs. Wenn früher die Bühne wie ein Guckkasten mit gut eingestellten, wirksam kolorirten Bildern erschien, so wurde sie jetzt ein elektrischer Apparat mit künstlich kombinirten Batterien. Gegenüber den früheren Bühnenspielen, diesen bloßen Kunstproben des komponirenden Scharfsinnes, war jetzt die Bühne voll von den Erregungen, ja Ueberreizungen der wirklichen Zustände, eine Casuistik des unmittelbaren Lebens. Allerdings spielte der immer geschärftere französische Theateresprit auch mit diesen ernsten Fällen, als ob es noch immer bloße Komödienprobleme wären. Aber die „Effrontés“ von Augier, der „Montjoye“ von Octave Feuillet „la question d'argent“ von Dumas fils u. s. w. sind mehr als bloße Komödien, es sind substantiell erfüllte Zeitstücke, die beobachtungsreichen satirischen Lustspiele von Victorien Sardon dramatische Bekenntnisse voll temporären Inhalts. Sie referiren gleichsam in lebhafter und geistvoller Weise von der Bühne herab über die Wandelungen und Processe, welche die gesellschaftlichen Begriffe, die Charakterformen, die sittlichen Anschauungen und die Emancipation von denselben in dieser an Gährungsstoffen so reichen Zeit durchgemacht haben.

Doch nebenher schon zieht sich der anfangs weitgezogene Kreis der Stoffe enger zusammen; die Bühnenwelt wird immer eingeschränkter und intimer, Salon und Boudoir sind zuletzt die ausschließliche Scenerie. Es declarirt sich mehr und mehr das entschiedene Weiberregiment auf dem französischen Theater. In der Decadence desselben — nicht etwa nach der Seite des Talents, das sich immer mehr raffinirt, wohl aber nach der des gesunden sittlichen Inhalts — da braucht man nicht erst die juristische Frage: „cherchez la femme“ zu wiederholen. Ungesucht tritt uns da die Frau in allen Nüancen der socialen Stellung und Conduite entgegen; sie macht die Honneurs des Theaters, sie ist die Herrin im Hause: — Ueberall aber, ob leidend oder activ, ob schuldig oder entschuldigt, verführend oder verführt, sympathisch oder dämonisch, sie ist stets mit jener gewissen Pockennarbe des gesellschaftlich-modernen Impfungsstoffs behaftet. So tritt das Weib in den Mittelpunkt der neufranzösischen Bühnenwelt.

Alex. Dumas d. j. kam zuerst mit einer Grisette am Arm, der von Empfindung und Krankheit ätherisch angehauchten Marguerithe Gauthier auf das weltbedeutende Parquet. In der „Cameliendame“ — so bedenklich das Sujet ist — schildert er uns mit einer großen Zartheit inmitten des unreinen Elements, mit einer oft bewunderungswürdigen psychologischen Kunst das Seelenleben eines solchen Mädchens, das in einer rechten Liebe den wahren, früher ihr selbst ungekannten Kern ihres Wesens entdeckt. Dann gibt es Augenblicke, in denen sie vergißt, was sie gewesen — wo sich ihr Ich von ehmals aus dem Ich von jetzt so sehr trennt, daß daraus zwei verschiedene Personen entstehen und die zweite sich der ersten kaum erinnert. Dieser Glorienschein des Gefühls, der mitten in die Welt der Prostitution fällt, wirkt rührend, trotz des bösen, mehr als verdächtigen Dunstes, durch den jene Lichtstrahlen einfallen; es bleibt noch immer eines der ehrlichst empfundenen Stücke des schwer berechenbaren Autors. Sehr bezeichnend

hat er auch in der Komödie „Demi-monde“ jene merkwürdige Gesellschaftsgruppe geschildert, die gleich einer schwimmenden Insel auf den Wogen des modernen Lebenselements treibt. Man kennt ja das geistvolle Gleichniß von den beiden Körben mit Pfirsichen, durch das Olivier seinem Freunde Raymond die eigenthümliche sociale Stellung jener Frauen bezeichnet, von denen jede ein brandiges Pünktchen in ihrer Vergangenheit, ein gewisses angeschmutztes Renommée, aber dabei doch gesellschaftliche Eleganz besitzt und das Bedürfniß des Zusammenhangs mit der besseren Societät, wohl auch der schlau eingeleiteten Rückkehr in den Hafen einer rehabilitirenden Ehe fühlt. Es ist geradezu abgeschmackt, daß man den Ausdruck „demi-monde“ oft als so weitgehende, gedankenlose Phrase anwendet: bei Dumas ist's ein ganz präcis gefaßter Begriff.

Unser Dramatiker wirft sich weiterhin mit einer Art von doctrinärem Ernst auf die Analyse von Verhältnissen, die man sonst eher beschweigt als bespricht. Er stöbert mit seinem Spazierstock in dem socialen Sumpf, um zu untersuchen, wie der Grund desselben beschaffen sein mag. Ueber ein Hauptthema der anderen französischen Dramatik, den Ehebruch, spricht er fast mit pedantisch-philosophirendem Ton. „Früher“, so meint Dumas, „bestand der Ehebruch, wie wir ihn auffassen, gar nicht. Die Sitten waren freier, und was heute mit jenem Namen bezeichnet wird, hatte damals ein anderes trivialeres Wort, das von Molière oft gebraucht wurde, und mehr Lächerlichkeit auf den Mann, als Schande auf die Frau warf. Seit aber die Ehemänner, unter dem Schutz des Gesetzbuches, das Recht haben, eine pflichtvergessene Frau aus dem Schooß der Familie zu verbannen, hat die eheliche Sittenlehre eine wesentliche Umwandlung erlitten“ u. s. f. Und nun setzt er seine seltsame Philosophie der Ehestörungen in Scene (denn Alex. Dumas hält sich für einen philosophischen Dichter); bald erklärt er uns psychologisch jenen Irrgang der Gefühle und scheint Miene zu machen, ihn zu rechtfertigen — dann verurtheilt und richtet er ihn wieder mit einer drakonischen, ja brutalen Strenge, die wir nach den laxen Prämissen schwer begreifen. Auch seine sittliche Kritik ist eine Wallung; sie ist vom Affekt eingegeben und sprudelt immer gewaltsam heraus.

Doch ehe wir ihm einige Schritte weiter auf dieser Wendung seiner Dramatik folgen, regt noch unterwegs E. Augier unsere Aufmerksamkeit an. Er ist zu bedeutend für eine episodische Betrachtung; aber bei einer flüchtigen Umschau darf man es nicht allzu genau nehmen.

Augier steht oder stand wenigstens in einer gewissen vornehm beobachtenden Stellung zu den Bühnenexperimenten des jüngeren Dumas. Ein Jahr nach der Revolution hatte er in seiner „Gabriele“ die Häuslichkeit verherrlicht und gegen die Untreue und die Störung der Ehe seine Verspfeile geschleudert. Solch' eine gute Gesinnung, in guten Alexandrinern ausgesprochen, verschaffte ihm den Tugendpreis der Akademie. Freilich schlüpft ein höchst bedenklicher Vers durch; er nennt den Ehebruch:

„... un crime
Grotesquement ignoble, à moins d'être sublime.“

Heißt dies nicht aus der Theaterschule schwatzen? Das Vergehen, das nach bürgerlichen Moralbegriffen tiefgemein ist, kann durch das Geschick der Bühnenkunst immer als „sublim“ dargestellt werden! Es behalten also jene verfänglichen Dramen doch Recht — trotz der Gabriele, ja auf ihre ausdrückliche Autorität hin.

Die „Aventurière“ von Augier bezeichnet Paul Lindau, ein kluger und eifriger Beobachter der modernen französischen Bühne, ganz richtig als die ältere Schwester der „Cameliendame“. Clorinde kann in dem Dunst der Sünde und Schmach nicht länger leben; sie sehnt sich nach der reinen Luft der korrekten Gesellschaft. Es zeigt sich ihr die Aussicht einer rettenden Heirath; ein reicher, verwitweter Edelmann will ihr die Hand bieten — aber sein Sohn hintertreibt aus Rücksichten der Familienehre die Verbindung. „Ihr macht der Schuldigen,“ sagt Clorinde, „die Rückkehr unmöglich, indem ihr den Pfad der Reue so mit Dornen übersäet, daß kein menschlicher Fuß ihn betreten kann! Vor Gott mögt ihr Euch verantworten wegen der verirrten Seelen, die nur Sittenstrenge dem Laster wieder in die Arme jagt!“ Viel zu anspruchsvoll und pathetisch! die Reue

einer Gefallenen im Schooße eines reich installirten Hauswesens ist doch etwas zu behaglich und angenehm — und je mehr Takt und feineres Gefühl Clorinde sich inmitten ihrer früheren Verirrungen bewahrt hat, desto drückender wird es ihrem eigenen Bewußtsein werden, die gesellschaftlichen Ehren der anständigen Frauen zu theilen. Dasselbe sagt Mr. Duval, der Vater Armands, zu Marguerithe Gauthier, und sie sieht es mit Schmerzen ein, daß er Recht hat.

In einem späteren sehr riskirten Stück, „le mariage d'Olympe", bekämpft Augier in der Absicht, die sentimentale Verherrlichung der Prostitution, die „Lilienreinheit der Seele im Schlamm" ad absurdum zu führen, nicht blos den jüngern Dumas, sondern im Grunde auch sich selbst. Das Stück sollte ein Protest gegen die Tendenz der Cameliendame sein; es widerlegt aber auch auf das Nachdrücklichste die Aventurière des Dichters, und erhärtet das Unberechtigte ihrer Prätensionen. Olympia Taverny erreicht das, was dort Clorinde vergeblich erstrebt. Sie ist eine nach einem Dumas'schen Modell gezeichnete Lorette von der wüstesten Vergangenheit; mittelst eines schlauen Manövers kommt sie durch die Heirath mit einem Edelmann aus der Vendée in die beste Gesellschaft. Aber wie bekommt ihr dies? Sehr schlecht. Auf einmal regt sich in ihr wieder das Dirnenblut, die Langeweile der anständigen Welt wird ihr unerträglich. Die liederliche Race ist in ihr zu prononcirt; „sie sehnt sich zurück nach den vergangenen Sprüngen auf dem Opernball, nach den lustigen Soupers, bei denen man die Spiegel zerschlägt, die Gläser zerbricht und den Kellnern die Champagnerflaschen an den Kopf wirft." Bei der ersten Gelegenheit springt sie wieder in die alte Pfütze zurück — und als sie vor ihrem Gatten in ihrer ganzen Gemeinheit sich offenbart, greift sein Vater, der strenge Marquis de Puygiron, nach der Pistole und erschießt das entartete Weib.

Zwei Jahre vor diesem Pistolenschuß Augiers hatte es Dumas fils auf der Bühne des Gymnase schon knallen lassen: es geschah dies in der letzten Scene von „Diane de Lys" (1853). Das Stück ist allbekannt. In der psychologischen Entwicklung liegt scheinbar viel Rechtfertigendes für das Verhältniß zwischen dem Maler Paul Aubery und Diana, das sogar aus einer edleren Annäherung emporkeimt und erst später in leidenschaftliche Irrung geräth. Trotz alledem tritt Dumas zuletzt mit mörderischer Regung an die Seite des Ehgemahls, lädt ihm die Pistole und deutet auf den Maler in einem Moment hin, wo dieser gerade am wenigsten erschossen zu werden verdient. Mit jenem Knalleffekt schießt zugleich Dumas in den Zusammenhang unserer Begriffe über dramatische Gerechtigkeit und Sühne ein Loch; er setzt an ihre Stelle die brutale dramatische Rache, eine Art standrechtlicher Grausamkeit. In den weiteren Phasen seiner Dramatik wird jenes Loch immer brandiger und größer. Er fährt damit fort, die Katastrophe in den Lauf eines Revolvers oder eines Gewehrs zu laden, aber er weiß nicht mehr recht — wohin er schießen soll.

Einen besonders eclatanten Beweis hierfür liefert uns eines seiner spätesten Stücke: „Princesse Georges" (1872), aus dem zugleich hervorgeht, daß das große Nationalunglück von 1870 dem Dichter auch einen Theil seines dramatischen Verstandes geraubt hat. Der rächende Schuß streckt da nicht den Hauptsünder, den Prinzen von Briac, sondern einen Liebhaber zweiten Ranges, einen albernen schwärmerischen Jungen nieder, der eben die Erstlinge seiner Liebesabenteuer pflücken wollte. Und warum begnadigt Dumas jenen Erbärmlichen, der eine schöne, untadelige Frau um seiner Maitresse willen nicht nur kränkt, sondern wiederholt belügt und um ihr halbes Vermögen bestiehlt? Eben um dieser Frau willen, welche ihn trotz all seiner Erbärmlichkeit anbetet! Die Prinzessin sehnt sich nach den Freuden der Mutter: sie sollen ihr werden — auch noch aus höheren Gründen. „Ich will, daß sie zeuge" — sagt Dumas in der Vorrede zu jenem Stück. „Ich bedarf der Kinder dieser Mutter; ich bedarf ihrer für mein Vaterland und für sein Heil." (!) Auf solchen Pfaden kann ein normaler Verstand dem Autor nicht weiter folgen.

Aber was ist mit ihm sonst noch für eine auffällige Wandlung vorgefallen? Der Advokat und Fürsprecher der Gefallenen ist nachgerade zum Pamphletisten der Frauen der Societät, der Buhlerinnen von Stand und Rang geworden. Mit dem schärfsten

Blick des Hasses geht er nun auf das lebendige Blendwerk jener Versucherinnen los, welche mit innerlichst frostigem Egoismus ihre Reize in den Lichtern des Salons spielen lassen, gleich dem funkelnden Farbenspiel ihrer Diamanten — in deren Augenwimpern das entnervende Schicksal der Männer lauert, die in das Bereich ihres Fangnetzes kommen. Ein Typus der Art ist Sylvanie von Terremonde in dem oben angeführten Sittenbild. Vernehmen wir ein weibliches Urtheil, das im Salon der Prinzessin Georges über die ganze Sorte ausgesprochen wird. „Gegen diese Art Weiber können wir nicht ankämpfen. Das sind Wucherinnen der Liebe. Wissen wir denn, ob es überhaupt Frauen sind? Sie sind weder Gattinnen, noch Töchter, noch Mütter noch Geliebte; sie haben weder unsere Tugenden noch unsere Schwächen, sie empfinden weder unsere Freuden, noch unsere Schmerzen. Man liebt sie, aber sie lieben nicht. Wenn ich die Gräfin mit ihrem unbeweglichen Blicke, ihrem starren Lächeln und ihren Diamanten, die an ihrer Haut zu haften scheinen, sehe — so erscheint sie mir wie eine jener Eisgöttinnen der Polargegenden, auf welche die Sonne ihre Strahlen wirft, ohne sie jemals schmelzen zu können. Diese Art Frauen ward auf die Erde gesandt, um die anderen Frauen zur Verzweiflung zu bringen und die Männer zu bestrafen. Sie demüthigen uns zwar, aber sie rächen uns auch. Das ist gleichfalls ein Trost." Der Chorus der beweglichen Zungen, der uns die sittlich zerfressene Welt jener Komödie auslegt — das sind die zur Soirée der Prinzessin geladenen Damen. Ihre Saloncauserie während der Cigarrenstunde der Herren ist sehr geistreich gemacht, von wahrhaft schwirrender Lebendigkeit — aber sie zeigt uns zugleich die Gesellschaft der „besten" Kreise in einer solchen bodenlosen Frivolität, daß dagegen die Conversation im kleinen Salon der Cameliendame oder in den Spielzimmern der Vicomtesse von Vernières selbst in den übermüthigsten Momenten noch mustergiltig erscheint.

Wo ist das Frauenideal von Dumas fils hingerathen, das er in jüngeren Jahren wie eine Anadyomene aus dem Schlamme emporsteigen ließ und in den eigenen sentimentalen Thränen rein wusch? Wo die Zeit von ehedem, da er sich — wenigstens literarisch, wenn auch nicht buchstäblich — vor das Asyl von St. Anna stellte und mit dem silbernen Teller in der Hand an der Pforte des Zufluchtsortes für reuige Magdalenen milde Gaben sammelte! „Gibt es ein erhabeneres Schauspiel," deklamirte er damals, „als das einer Seele, die sich gewandelt, aus dem Schmutze sich erhebt, und der erblühenden Knospe gleich, ihre Umhüllung durchbricht und von sich streift... Muß nicht der Himmel mehr Freude haben über einen Sünder, der Buße thut, als über hundert Gerechte"... Damals wiederholte er das Wort Christi von dem gegen die Sünderin aufgehobenen Stein — und nun ist seine Dramatik nichts als eine fortgesetzte zornige Steinigung des entarteten Weibes, in dem er nur die dämonische Verderberin jeder edleren, männlichen Existenz sieht. Statt des von Thränen überflossenen Magdalenenangesichts erscheint ihm fortan ein sinnverwirrendes Medusenbild, das das Blut zuerst sieden und dann gerinnen macht. Wieder lädt er das Gewehr, aber nun richtet er es unmittelbar gegen jenes **Weib** selbst. Es ist das letzte Ziel seiner dramatischen Schußwaffe...

Man sollte kaum glauben, daß dieser neueste Komödienstandpunkt von Dumas über das Weib historisch-symbolisch ist und mit den Eindrücken des Krieges von 1870 zusammenhängt — und doch ist es so. Das an den Redakteur des Journal des Débats, Herrn Cuvillier Fleury gerichtete Vorwort zu dem Stück „la femme de Claude" belehrt uns ausdrücklich darüber.

„Als der Moment der Verantwortung für Adam kam, wies er auf Eva hin und sagte: diese war's. Als der Franzose in den faulen Apfel des Krieges mit Deutschland gebissen hatte, als auch für ihn der Zeitpunkt des Katzenjammers und der Verantwortung kam, da ereignete sich etwas Aehnliches. Dumas fils sprang auf die Bühne und erklärte das Weib, die Französin, wie er sie sattsam kennen gelernt und mit ihr den Apfel der Versuchung so manchmal unter heiteren Scherzen getheilt, als die Hauptschuldige an dem Verhängniß seiner Nation. Er wischte die Gestalt der Margarethe Gauthier, der edlen Courtisane, des Ideals seiner Jugend, mit rasch hinfahrendem Schwamme von der

Tafel — er zeichnete dafür mit Phosphorstift das Zerrbild Cäsarinens hin und sagte: so sieht die Eva des modernen Frankreich aus! „La femme de Claude“ ist das Weib, das mit verführerischem Blick uns Alle bestrickt, unsere besten Männer gleich Claudius Ruper um das Glück ihres Lebens betrogen und nach unseren hoffnungsvollen Jünglingen gleich Antonin geangelt hat — die Sirene des Sumpfs von Frankreich, die incarnirte weibliche Sünde der letzten Epoche, in deren Schooß wir wollüstig-selbstvergessen träumten, bis uns der Kanonendonner der „deutschen Barbaren“ herausschreckte... Und Claude, der sich so verhängnißvoll an dieses Weib gefesselt hat, das ist der Franzose, der edle, brave Franzose, es ist Frankreich selbst, dem zu aller äußeren Demüthigung auch so viel des häuslichen Unglücks zu Theil geworden...

Seit Dumas zu schreiben angefangen, lag Paris vor seinen Augen, „jener große Abgrund, in welchem Gott seine Experimente anstellt.“ Er fühlte sich berufen, sofort als dramatischer Demiurgos dem „Gott von Frankreich“ nachzuexperimentiren; er brachte sogenannte „sociale Probleme“ (was auch andere seiner begabten Collegen thaten) auf die weltbedeutenden Breter. Da hatte er auf einmal eine schreckliche, echt apokalyptische Vision. Er lehnte sich über den Abgrund und ein „grauenvolles Ungeheuer mit sieben Köpfen und zehn Hörnern, den Drachenleib mit Purpur und Scharlach bekleidet und eine Schale emporhaltend in milchweißen Händen, gefüllt mit allen Lastern von Babylon, Sodoma und Lesbos“ — stierte ihm aus dem Abgrund entgegen mit fascinirendem Blick. In diesem furchtbaren Wesen erkannte er die neue Menschwerdung des **Weibes**, das sich einmal entschlossen, auch seine Revolution zu machen, und bewaffnet mit seiner ganzen Schönheit, all seinen Listen, all seinen scheinbaren Schwächen die tausendjährige Sklaverei, in der es dem Manne bis jetzt gegenübergestanden, zu durchreißen. „Jetzt kennen wir uns genau,“ ruft er aus — „wir Beide, und die sonderbarsten Geheimnisse hat sie mir selbst enthüllt. Als sie noch Niemand sah, zeigte sie mir die Fremden auf dem Marsche vor Paris, den Triumph der Pöbelmassen und die Ruinen, über die seit zwei Jahren unser Fuß strauchelt.“ Die härteste Lehre, die Frankreich je erhalten, verdankt es jener nichtswürdigen Creatur. Sie hat — so fährt Dumas in seiner harten Anklage fort — die vitalsten Elemente der Nation aufgelöst, Moral, Glauben, Familie, Arbeit Schritt für Schritt untergraben. Und doch erscheint das Scheusal wieder, mitten im nationalen Unglück, furchtbarer als je — der Pulvergeruch, der Kanonendonner, der Dunst des Blutes und Todes haben es nur neu belebt. Während jedes Steuer entsank, kein Kompaß im Sturme mehr den Weg wies, löste jenes Ungeheuer mit Ruhe seine Haare auf, reckte die Arme weit aus und murmelte lockend: Du hast gelitten, entbehrt — du warst heldenmüthig und bist besiegt worden — du mußt dich bei mir wieder erholen: ich bin die Lust zu jeder Zeit, die endlose Berauschung — ich bin die Liebe!“

In der vielbesprochenen Abhandlung „l'homme-femme“ hielt sich Dumas für berufen, das Gesetz, das den edlen Mann an ein Weib dieser Art in der Ehe kette, zu erörtern, zu zergliedern, und insofern es schlecht sei, zu zerstören. Er creirt ein neues Naturrecht und persönliches Richteramt des Mannes, welches freilich tief in den romanischen Instincten wurzelt, und wie Calderon's „Arzt seiner Ehre“ beweist, im Grunde nicht so neu ist. Wie nun früher Dumas mit seinem Vater die lustige Lebe- und Genußpraxis durchgemacht, so wendet er sich jetzt mit seiner pathetischen Todschlagstheorie an seinen Sohn. „Wenn Du Dein Leben an eine unwürdige Creatur gefesselt und vergeblich gesucht, aus ihr die Gattin zu machen, die sie sein soll — wenn Nichts sie verhindern kann, mit ihrem Leibe Deinen Namen zu schänden — wenn das Gesetz sich das Recht zuschrieb zu binden, aber sich ohnmächtig erklärt auch zu lösen: dann erkläre Du Dich selbst im Namen Deines Herrn zum Richter und Henker dieser Creatur: Tödte sie!“

In „la femme de Claude“ schoß Dumas das Gewehr wirklich ab, das er in „l'homme-femme“ bereits geladen hatte. Dies Drama, durch das er dem Lande, das er liebt, eine öffentliche Warnung ertheilen will, ist nach seiner eigenen Auseinandersetzung durchwegs symbolisch. „Statt rein menschliche Personen in Bewegung zu setzen, stelle ich Verkörperungen dar und sage zum Publikum: Du siehst diesen Claude; das ist nicht blos ein Mechaniker, ein Erfinder — das ist der Mann im höchsten Sinn, das ist (wir

hörten es schon oben) der Franzose, das ist Frankreich, wie es nach all den Prüfungen sein soll, die es durchgemacht hat... Wer sollte diesem Claude, in dem wir uns selbst erblicken, diesem Frankreich das arbeitet, das seine Wiedergeburt sucht und wieder an die Spitze der Welt treten will — Hindernisse bieten können und wollen?" Ist es ein Weib, wie Cäsarine, in diesem Treiben von der Sitte entschuldigt, den Gesetzen geschützt, von der Religion geborgen, von der socialen Atmosphäre bewahrt — dann hinweg mit ihr — hier ist die Flinte — „tue la"!

Diese Reflexionen gehören zu den seltsamsten Symptomen des literarischen Wahnsinns. Der lüsterne Zug in der Napoleon'schen Schlaraffenzeit hat sich in eine grausame Regung verkehrt. Das Weib, früher durch die frivolen Gelüste des Mannes auf das sinnliche Raffinement geschult, zeigt ihm auf einmal den unheimlichen Schuppenschwanz. Man haßt nun, was man früher begehrte; man sinnt auf drakonische Satzungen gegen die Entartung der Frau. Der Mann lehnt jede Mitschuld ab: Claude-Frankreich ist ja jetzt tugendhafter als je...

Wir brauchen uns mit dieser Mulattenlogik, mit diesem wahnwitzigen Zornesgeifer gegen das imaginäre Monstrum von Weib nicht weiter einzulassen. Wichtiger ist dies, daß der Uebergang von der falschen Glorificirung des Weibes zur ebenso extremen Verzerrung desselben nicht vereinzelt ist, sondern sich der ganzen neueren Wendung des französischen Sittenbildes mittheilt. Die Initiative geht nicht einmal von Dumas aus; er konstruirte nur seine Narrentheorie dazu. Wer aus der Wallung eines Affekts eine Doctrin macht, von dem müssen wir glauben, er leide an einer fixen Idee oder an periodisch ausbrechender Brutalität. In diesem Sinne gebührt allerdings dem jüngeren Dumas der unbestrittene Ruhm, den feigen Schmerzensschrei des Mannes gegen das Weib mit so lauter Stimme ausgestoßen zu haben, daß man es in der ganzen Welt hörte. Dies ist seine letzte Originalität. Schon viel früher hat Octave Feuillet sich mit diesen Omphalen, Circen, Dalilen beschäftigt, deren Zaubernamen wie Irrlichter durch die Traditionen aller Zeiten flammen, und deren Wesen noch immer ab und zu in dem modernen Weib seine Incarnation finden soll. Die „Dalila" Feuillet's, neuerdings wieder auf den Theatern aufgefrischt, ist schon von 1857 her; schlimm genug, aber noch nicht symbolisch. Diese Dalila — sie heißt eigentlich Marquise Leonore Falconieri, hat einen zu Grunde gerichteten jungen Musikus auf ihrem Gewissen, der sich gleich Richard Wagner die Texte zu seinen Opern selbst auch schreibt. Mit langsamen Gefühlsqualen hat sie diese edle Künstlernatur zermartert, die sich in einem schwachen Moment von einer keuschen Frauenliebe zu den Aufregungen des bloßen Reizes hinüberlocken ließ; bald bringt die verhängnißvolle Scheere jenes Weibes durch alle seine Fasern, den Nerv seines Mannesmuthes, seiner geistigen Kraft an der Wurzel durchschneidend. — Ein anderer Typus der aus den Schranken getretenen Weiblichkeit, sich selbst ein banges Räthsel, ist jene Blanche de Chelles in einem seiner letzten Stücke, der der Dichter den Beinamen „die Sphinx" gegeben. Sie ist das Weib im verwegensten Sinne des Wortes, eine Grazie mit Dämonenblick, fesselnd für alle Anderen und fessellos in sich selbst, ein wandelndes Problem. Der ernsteste unter ihren vielen Verehrern, Lord Asthley, hat sich am gründlichsten mit dem Studium dieses weiblichen Originals beschäftigt; als richtiger Engländer ist er auch Kenner und Liebhaber des beunruhigend-Seltsamen auf psychologischem Gebiet. „Sie gehört zu jenen Frauen" — so schildert er Blanche — „die als ein merkwürdiges Produkt unserer Uebercivilisation betrachtet werden müssen. Sie sind reif vor der Zeit, blasirt ehe noch das Leben auf sie gewirkt hat. Selbst die verbotene Frucht hat ohne einen Beigeschmack pikanter Absonderlichkeit keinen Reiz für sie. Für solche Frauen gibt es nur die Versuchungen, die in einer grenzenlosen Hingebung oder in dem schwärzesten Verrath liegen. Nur das Unbekannte, das Abenteuerliche hat Macht über sie — die Gefahr, tragischer Untergang und Tod sind die Magnete, die sie anziehen!" Anfangs spielt nur Blanche ohne Ziel mit der Männerwelt; es amusirt sie zu sehen, bis zu welchem Abgrund von Niederträchtigkeit diese Männer eines Blickes, eines Lächelns wegen herabzusteigen fähig sind. Dann sucht sie sich das Hauptexperiment aus, nach dem es ihre räthselhafte Seele gelüstet: wie der Liebeszauber der Marquise

von Falconieri das Talent tödtet, so entwaffnet der fascinirende Blick dieser Sphinx die Moral. Gerade Henry von Savigny, der Moralist, der Blanche mit rücksichtslosester Strenge verdammte, wird ihr feurigster Liebhaber, der sie mit der Selbstvergessenheit jeder Pflicht, mit aller Zügellosigkeit der Leidenschaft liebt. Eine gewaltsame Krise folgt der anderen, bis der selbstgewählte Gifttod Blanche's das verhängnißvolle Räthsel ihres Wesens in Todesschweigen hüllt...

Fast alle diese abnormen Typen des Weibes nach der Anschauung der neuesten französischen Dramatik haben irgend ein äußeres Abzeichen; Sylvanie ihren gleißenden Schmuck, Blanche den Ring mit der Sphinxgestalt auf der Gemme, unter der sie das tödtende Gift für die Katastrophe bewahrt. Das fürchterlichste, sittliche Monstrum in jener Gesellschaft von Sirenen und Medusen — Edith von Vauberg in dem Schand- und Gräuelstück „die Baronin" von Foussier und Edmond — besitzt wieder ein Collier in Form einer goldenen Schlange, das sie zuerst mit den Worten umgelegt hat: „Wird mich dieses Ungeheuer nicht auch erwürgen?" Und so geschieht's; der Mann, den sie mit dem kältesten, verbrecherischen Calcul unerhört verrathen, schnürt ihr mit dieser goldenen Schlange den Hals zu und erwürgt sie in dieser Weise.

Dies sind die letzten Consequenzen der extremen Reaction gegen den früher ebenso extremen Götzendienst des Weibes, mit dem die französische Dramatik sich selbst bestreitet und bekämpft! Was für eine Galerie von Frauengestalten, vor denen uns grauen muß, ist darüber der Bühne beschert worden! Wenden wir das Auge ab von jenen Zerrbildern des dramatisch entstellten Weibes, das uns wie mit den Blicken der Gorgo anstiert, das Haar umzischt von unsichtbaren Schlangen! Wenn wir jetzt einen Moment aber unseren Blick an der langen Reihe ernster und lieblicher Frauengestalten aus besseren Literaturperioden hinschweifen lassen, so ist es wie eine absichtliche Abkehr des Auges, wie ein Hineinsehen in's Grün der Natur, um den Sehnerv von einem irritirenden Eindruck, z. B. dem eines grellen Flammenscheines zu erholen.

Zu allen Zeiten war die Herrschaft des Ueberweiblichen ein bedenkliches literarisches Symptom. In den starken, noch sittlich zusammengehaltenen Epochen war der Mann der höchste Gegenstand der dramatischen Kunst, oder doch das Weib in seinen ethisch-großen oder energischen, dem männlichen nahestehenden Regungen, so bei Aeschylos und Sophokles, bei Shakespeare, selbst noch bei Corneille und selbstverständlich bei Schiller. Die Kassandra in der Aeschyleischen Tragödie „Agamemnon" ist eine Seherin im großen Styl, die Klytämnestra wohl eine Heroine des Verbrechens, aber wie grandios — eine Lady Macbeth auf antikem Boden. Auch bei Sophokles ist das Wesen der Frau mehr auf den tragisch festen Willen, als auf die Leidenschaft und bloße Empfindung gestellt; man vergegenwärtige sich nur die Gestalten Antigone's und Elektra's. Bei Shakespeare hat das weibliche Wesen einen ebenso zarten als festen Kern; das Weib auf seiner Bühne paßt durch Entschlossenheit, reinen Muth und Aufschwung der Seele ganz in diese großartige Männerwelt, obgleich sie sich ihr durchaus ein- und unterordnet. Man denke wieder an die Mutter Volumnia in Coriolan, an die Gattin und Wittwe Lady Percy, an die geistig überlegene sichere Anmuth und den männlichen Scharfsinn Porzia's. Selbst bei Julie ist die Liebe nicht blos Gefühl und Affekt, sondern auch Energie. Bei Schiller findet das Weib seine sittliche Orientirung, sein Orakel in der Brust des Mannes, wie Thekla bei Max — oder es nimmt selbst die männliche Mission in die starke Frauenbrust auf und macht sie sich zu eigen, wie die Jungfrau von Orleans, wie die Marfa in „Demetrius". Bei Goethe üben Faust, Egmont die volle Macht des männlichen Zaubers aus — freudvoll und leidvoll, in Liebe ganz hingegeben, schmiegen sich Gretchen und Clärchen an sie, an ihrem Blick und Lächeln hängend. An die erste dominirende Stelle läßt Goethe das Weib als ethischen Mustercharakter, als priesterliche Bewahrerin der eigenen Würde in der Iphigenia treten, als Typus vornehmer Hoheit und fürstlicher Haltung in der Prinzessin Leonore.

Sobald etwas in der geistigen Rechnung des gesellschaftlichen Zustandes, der die Literatur bedingt, nicht stimmt, sobald die sittlichen Potenzen, welche die Welt innerlich zusammenhalten, aus dem Gleichgewicht treten — dann tritt die Störung zunächst in

jener charakteristischen Erscheinung hervor, die wir das Ueberweibliche nennen. Der männliche Charakter verarmt und wird unselbstständig, der weibliche überwuchert auf dessen Kosten im Leben wie auf der Bühne — in der Abspiegelung der letzteren allerdings noch mit chargirter Uebertreibung. Diese Erscheinung kündigt stets eine Decadence an. Sie trat auf der griechischen Bühne bereits mit Euripides ein, obgleich er ein Genie dieser Decadence war. Er vertieft sich schon pathologisch in die Mysterien der weiblichen, von Leidenschaft aufgewühlten Natur; seine Typen sind die Medeen, die Phädren, die Helenen u. s. w., neben denen die Männer meist kläglich verkürzt sind. Auch bei ihm finden wir den merkwürdigen Uebergang von dem tiefen Interesse und Antheil an dem weiblichen Seelenleben zu Anwandlungen des Hasses dessen, was er zuletzt am Grunde desselben entdeckt. Sein Hippolyt, den die Phädra mit ihrem Liebeswahnsinn verfolgt, hat schon seine pessimistische Ansicht über das Weib, ebenso erbittert, wenn auch weniger raffinirt als der Verfasser von l'homme-femme; solche Stellen waren es, auf die hin Aristophanes den Dichter einen Weiberhasser schalt. Schon damals gab es eine Zeit der Lockerung der Sitte, der ersten Entfesselung der Individualitäten und Affekte in der hellenischen Welt; und immer wieder neu und vielgestaltig trat das Weib vor die Phantasie jenes tragischen Dichters, die Pandorabüchse schüttelnd, die mit zeitgemäßen, civilisatorischen Uebeln frisch nachgefüllt zu sein schien.

Noch einmal denn zurück zu unseren modernen Franzosen, mit denen wir hier vorläufig abschließen wollen. Wir haben die hervorragenden Erscheinungen ihres dramatischen Sittenbildes mit ihren blendenden Eigenthümlichkeiten und tiefgehenden Abirrungen in's Auge gefaßt — nun noch ein Wort über den Durchschnitt der Produktion, die gewöhnliche Gattung der Repertoirkomödien. Hier steht an der dramatischen Tagesordnung immer noch das Motiv der gestörten Ehe; die Theaterdichter jedes Ranges, vom wirklichen Talent bis hinab zum Routinier, ergehen sich unermüdet in den mannigfachen Combinationen dieses einen Themas. Die Casuistik der dramatisirten Ehebruchsfälle ist auf dem französischen Theater nicht minder innerlich-einförmig und nur in den Situationen mannigfach, darin freilich nach allen Möglichkeiten hin spitzfindig gewendet — wie ehedem die Casustik der Ehrenfälle und collidirenden Cavalierspflichten in den spanischen Mantel- und Degenstücken. Leider wirkt diese Gattung auch in unsere hinüber. Die deutschen Dramatiker gehen wenigstens oft genug um dieses Thema der Produktion herum — sie tupfen mit den Fingern an den wunden Stellen, suchen aber bei Zeiten einzulenken und den Schaden zu heilen. Von den Geboten des Decalogs spielte einmal das siebente eine große Rolle in den Rührstücken und Melodramen der Iffland'schen Periode. Wir haben dafür die Autorität Schiller's.

„Aber, ich bitte dich, Freund, was kann denn dieser Misere
Großes begegnen, was kann Großes denn durch sie geschehn?"
Was? Sie machen Kabale, sie leihen auf Pfänder, sie stecken
Silberne Löffel ein, wagen den Pranger und mehr.

Nun jener sentimentale Diebstahl, das nächtliche Spiel mit Dietrichen an Kassaschlössern und die darauf folgende sühnende Reue wäre glücklich antiquirt; aber auch die tragische Wucht des fünften Gebotes, das heroische Verbrechen des Todschlags wird heutzutage nach Möglichkeit umgangen. Dafür sündigt die resolutere französische Dramatik mit Vorliebe gegen das sechste Gebot, und die zahmere, etwas verschämtere der deutschen mindestens gegen das zehnte: „Du sollst nicht begehren deines Nächsten Weib." Macht man ein Stück auf diesen Fall, so gibt dies den Konflikt des „platonischen Ehebruchs", wie Sigm. Schlesinger einmal bei einem kritischen Anlaß witzig bemerkte. In der Regel steuert der deutsche Dichter hart an der Klippe der Sünde vorüber mit einer gewissen moralischen Bravour zuletzt in den Hafen der Tugend; das Raffinement in der Schilderung der Gemüthszustände und Affekte ist ein ähnliches, wie in den analogen französischen Stücken, welche die mißglückte Ehe dramatisch ausbeuten — aber die Untreue ist nur mental, die Verirrung bleibt im halben Entschlusse stecken. Der gute, rettende Engel gibt sein dramatisches Geschäft in deutschen Landen nicht auf. Was aber solche Stücke an schwankender, zweifelhafter Moral gewinnen, das büßen sie zugleich an

dramatischem Zug ein. Das Bestreben des Dichters, die Leidenschaft ein Bischen flackern zu lassen und sie dann wieder auf halbem Wege zu hemmen und zu beschwichtigen, sammt all dem kleinlichen Apparat moralischer Rettungsanstalten, den er da aufzustellen pflegt — das paralysirt den dramatischen Hergang, ohne daß wir uns sittlich besonders gefördert sähen. Die Franzosen gehen, wie gesagt, entschlossener in's Zeug. In der Katastrophe setzen sie sich wohl auch mit der Moral auf ihre Art auseinander, nachdem sie aber vorher der irrenden Leidenschaft als dramatische Gelegenheitsmacher jede geheime Thüre geöffnet haben. Dabei geben sie der Sünde so interessante Züge, einen so empfindungsvoll verschwimmenden Blick — daß man den Eindruck hat, sie nähmen durch drei Acte ihre Partei, um erst im vierten und letzten zu jener der sittlichen Convenienz überzutreten. Die Klügelei der Ehebruchssophistik mit ihren halb entschuldigenden Motivirungen ist eine allgemeine verbreitete Virtuosität der französischen Durchschnitts-Dramatik. — Dies ist die sentimentale Richtung der ganzen großen Gattung; ihr treten die Fälle der frivolen Ehestörung gegenüber, welche der Dichter dann mit einem gewissen Sachwalter-Eifer, gleichsam in Vertretung des verletzten Theiles, auf die Bühne zur Verhandlung bringt. Dies thut zunächst Dumas der jüngere, der leidenschaftlichste, in der theatralischen Parteinahme der heftigste unter den französischen Dramatikern. Seine Stücke bekommen denn ab und zu die Schneidigkeit eines dramatisirten Prozeßfalles und richten ihre polemische Spitze gegen die vorhandene Gesetzgebung. Der Dichter schickt wohl auch einen Rechtskundigen, wie den Notar Galauson in „Princesse Georges" unter die handelnden Personen; dieser hat dann die juristische Seite des Conflictes auszulegen, wobei er in der Regel die Unzulänglichkeit des gesetzlichen Schutzes für die gekränkte Seite achselzuckend konstatirt. Immer kommt jener Autor darauf zurück, daß dem düpirten Gatten, so lange die Unauflöslichkeit der Ehe gesetzlich dictirt sei, nichts anderes übrig bleibe als zugleich heldenmüthig und lächerlich zu sein; daß dem beleidigten Weib das Gesetz die Mitgift zurückgeben könne, wenn sie noch zu finden ist, die Familie das Zimmer, das sie als junges Mädchen bewohnt — keinen anderen Ersatz, keine Genugthuung weiter. Nur ist hierbei immer wieder zu erinnern, daß ein Konflikt, der blos konfessionell oder legislatorisch bedingt ist, kein dramatisch-reiner Konflikt sei — ebenso daß die Bühne zu einem Annex der Gerichtstribüne wird, sobald sie es unternimmt, durch dramatische Exemplificirung die Nothwendigkeit einer Revision der Gesetzgebung darthun zu wollen.

In einer früheren, naiven Bühnenzeit galt die Verlobung und Hochzeit als der möglichst befriedigende Schluß eines Stücks; jetzt ist die Ehe die unglückschaffende, konflikterzeugende Voraussetzung für das moderne Sittenbild. Dieses beschäftigt sich wesentlich mit dem verheiratheten Menschen — und beweist uns ohne Unterlaß, wie zerbrechlich die am Altar ausgetauschten Ringe seien und wie wenig Talent der moderne Mensch für die Ehe habe. Es liegt mir übrigens fern, die oben besprochene Gattung blos nach dem gewöhnlichen kritischen Hergang zu bemoralisiren. Die Art, wie die Poesie mit den Herzen und Empfindungen der Menschen abrechnet, ist eine andere als die der Moral. Sie löst, wo diese allzu streng bindet; sie motivirt, rechtfertigt und erklärt, wo diese summarisch verurtheilt; sie faßt jeden Fall individuell, während ihn die Moral auf allgemeine Normen zurückführt. An die Regeln des sittlich Korrekten fühlt sich die Poesie nicht gebunden, und sie wird auch die bedenkliche Abirrung zu schildern wagen, wenn sie durch innere Macht und Energie der Empfindung geadelt ist. In den beiden größten Epochen unserer deutschen Literatur stehen zwei Ehebruchsromane da, deren classischen Werth wir kaum je bezweifeln möchten: Gottfrieds von Straßburg „Tristan und Isolde", und Goethe's „Wahlverwandtschaften" — beide voll poetischen Zaubers, still glühender Leidenschaft und zartester psychologischer Darlegung. Frivol ist an der französischen Ehebruchsdramatik zunächst nur die Behandlung des so tief aufregenden Konflikts nach den Handgriffen der Theatergeschicklichkeit und die damit zusammenhängende sittliche Abstumpfung des Publikums durch die endlose Wiederholung desselben Themas. Diese Art von Dramatik ist längst wieder zu einer vorwiegend technischen Aufgabe geworden, wie es ehedem das Intriguenstück war. Die Karten werden immer neu gemischt, aber die theatralischen Spielregeln bleiben dieselben. — —

Hier breche ich meine Bemerkungen über das französische Drama der Gegenwart ab, gleich einem Faden, der sich gelegentlich wieder neu anknüpfen läßt. Ein Vortrag will zunächst nur anregen, nicht erschöpfen; und eine noch im Flusse begriffene Literaturbewegung, welche die persönliche Meinung, den Widerspruch, die literarische Parteinahme vielfach aufregt, verträgt sich nicht einmal mit der reinlich erledigenden, alles aufarbeitenden Darstellung. Als Lessing einmal eine tiefgehende Controverse in seiner Dramaturgie nach verschiedenen Seiten untersucht, ohne damit abzuschließen, macht er den Strich unter sein Concept mit folgender geistvollen Bemerkung: „Ich erinnere meine Leser, daß diese Blätter nichts weniger als ein dramatisches System enthalten sollen. Ich bin also nicht verpflichtet, alle die Schwierigkeiten aufzulösen, die ich mache. Meine Gedanken mögen immer sich weniger zu verbinden, ja wohl gar sich zu widersprechen scheinen; wenn es denn nur Gedanken sind, bei welchen sie Stoff finden, selbst zu denken. Hier will ich nichts als fermenta cognitionis ausstreuen." Auf dieses geniale Wort darf sich unser Eins auch berufen, wenn auch mit ungleich bescheideneren Ansprüchen. In der Luft der Zeit steckt so viel Gedankenstoff, der heraus soll, an dem man aber rühren muß, damit er in Bewegung gerathe. Und im lebendigen Wort des Vortrags, geht dies am besten — das sich nachträglich (wie es hier eben geschieht) allerdings nur schüchtern auf das bedruckte Blatt wagt und da die schärfere Probe nicht durchaus vertragen mag.

Leopold Kompert.

Von **Hieronymus Lorm.**

Eine geistreiche Frau, selbst zur Gilde der Schriftsteller zählend, äußerte einmal, um die Richtigkeit literarischen Ruhmes zu verdeutlichen: „Wenn man mit seinen Schöpfungen nicht einen Wendepunkt des menschlichen Geistes zum Ausdruck bringt, so kann es sich nur darum handeln, ein Jahrzehnt später oder früher vergessen zu werden.“

In der That hängt die Dauer des Namens von einem solchen Wendepunkt ab, gleichviel ob das Werk von der Größe und Bedeutung ist, den Wendepunkt selbst herbeizuführen, oder ob eine neue Richtung der Cultur in dem Werke zum erstenmale Sprache gewann, an ihm das erste geistige Zeugniß seiner geschichtlichen Existenz hat. Für beide Fälle ist der Schriftsteller, in welchem sie sich zur Erscheinung bringen, selten genug. Ein Cervantes, Shakespeare, unsere deutschen Classiker haben durch ihr Genie der Cultur der Welt die neue Richtung aufgezwungen; aber auch, wo sie in einzelnen Lebensäußerungen geschichtlich schon vorhanden ist, bedarf es eines ungewöhnlichen Talentes, einer besonderen Prädestination des Gemüthes, um der Welt den Wendepunkt in einer literarischen Schöpfung concentrirt zum Bewußtsein zu bringen.

Eines dieser seltenen Talente ist **Leopold Kompert**. Er ist in Böhmen geboren, wo das Judenthum zwischen zwei Feinden steht, die sich gegenseitig wieder bekämpfen, zwischen Czechen und Deutschen. Durch den Haß, den ihm beide Nationalitäten widmen, finden beide in ihm den für staatliche Gemeinsamkeit unerläßlichen Berührungs- und Vermittlungspunkt; Czechen wie Deutschen ist das Judenthum der gleiche Gegenstand der Verachtung und der — Unentbehrlichkeit. Das Judenthum selbst, von zwei Seiten gedrängt und gebraucht, entwickelt in dieser Lage einerseits um so entschiedener seinen religiösen Gehalt, die moralische Kraft seines Widerstandes, die Innigkeit seines auf sich selbst beschränkten Familienlebens; andererseits um so glänzender die diesem Stamm angebornen Eigenschaften des Verstandes, die Findigkeit, den praktischen Scharfsinn, den Witz, die geistigen Waffen alle, die ihm in einem fast immer feindlichen Verkehr sowohl zur Vertheidigung als zur Erhaltung seines Lebens, zu Erwerb und Gewinn verliehen sind.

Als ein Abbild aller schönen und poetischen Eigenschaften des also gestalteten Judenthums legte **Kompert** im Jahre 1848 seine „Geschichten aus dem Ghetto“ vor. Sie trugen wohl die Signatur der Zeit, aber nicht die des Momentes; sie ließen wohl die Ideen der Bildung und Aufklärung durchschimmern, welche theoretisch gewonnen waren, aber sie konnten noch nicht das Organ der stürmischen Forderungen des Augenblicks, der praktischen Emancipation sein. Dennoch blieben sie mitten im politischen Sturm aufrecht stehen und sie haben sich als ein eigenthümliches Besitzthum unserer Literatur in mehreren Auflagen erhalten. Wie konnte es auch anders sein! Wenn die Novellen nicht in das revolutionäre Indianer-Geheul des Momentes einstimmten, so verkündeten sie in sanfter und elegischer Ausdrucksweise eine andere Umwälzung, die sich vollzogen hatte: das liebevolle Erfassen der realen Erscheinungen des Lebens. Und diese hatten als Inhalt der Kompert'schen Novellen doch zugleich den Zauber des Fremdartigen, den

idealen Reiz der Ferne. Noch hatte sich bis dahin kein Dichter um die Vorgänge in der „Gasse“ bekümmert — in seiner Behandlung war das Uralte für uns etwas völlig Neues geworden und wirkte zugleich so rührend und gemüthsergreifend wie Schicksale der uns verwandtesten und vertrautesten Lebenskreise. Die Wirklichkeit an und für sich ist flach, schmerzvoll und trostlos; sie heuchelt, uns Alles zu geben, wenn sie Alles von unserm Intellect empfängt. Als Realismus in der Kunst wird sie nur dann von Bedeutung, aber dann auch allmächtig, wenn sie mit Allem, was schon in ihr vorhanden ist, im Gemüth des Dichters von neuem geboren wurde. Im Gemüth Leopold Kompert's kam das Judenthum, wie es unmittelbar vor 1848 beschaffen war, als Dichter auf die Welt.

Die weiteren Entwicklungen des Judenthums seit jener Zeit, namentlich in Oesterreich, bildeten daher natürlich auch die weiteren Entwicklungen des Dichters selbst. Mit Vergnügen folgte ihnen die Lesewelt, so oft er von ihnen wie in „Böhmische Juden“, „Am Pflug“, „Neue Geschichten aus dem Ghetto“ Zeugniß gab. Auch fremde Literaturen haben sich diese Werke angeeignet, Leopold Kompert gehört zu den spärlichen, dünngesäeten Namen, in denen sich der Begriff einer Weltliteratur leise und schüchtern zu verwirklichen anfangen will.

Die neueste Phase der Culturbewegung in Oesterreich ergreift dort mit Macht das Judenthum und diesem Wendepunkt schließt sich der Roman an, mit dem Kompert soeben hervortrat, ziemlich sicher, daß die Anlehnung nicht minder dauernd in der Geschichte verzeichnet bleiben wird als der Anlehnungspunkt. Der dreibändige Roman führt den Titel „Zwischen Ruinen“ und ist bei Otto Janke in Berlin erschienen.

„Hoch oben im nördlichen Böhmen liegt ein czechisches Städtchen, so still und weltabgelegen, daß selbst das Dampfroß der Eisenbahn, die es in weitem Bogen umkreist, nur aus der Ferne wie in traumhafter Erinnerung an die Menschen, die dort leben und sterben, seine schrillen Grüße hinübersendet.“ Am Rathhause dieses Städtchens ist eines Tages die Ankündigung einer Civil-Trauung zwischen Jonathan Falck und Maria Dorothea Lang angeschlagen. Er ist Jude und sie ist Christin. Wie es bis zur Anzeige der Civilehe kam — das ist der Inhalt des Romans. Mag es nun künstlerischer Instinkt oder psychologische Einsicht sein — die Ankündigung, wie weit sich die Dinge entwickeln werden, dem Bericht dieser Entwicklung vorauszuschicken, war unerläßlich, wenn sich die weihevolle Empfindung des Lesers bei diesen mit der einschneidendsten Gewalt des Talentes blosgelegten Conflicten nicht bis zur Unerträglichkeit steigern sollte. So furchtbare Schmerzen, wie sie der Widerspruch altgewohnter Lebens- und Denkungsweise mit den Bedürfnissen und Gesetzen neuer Generationen in den Menschen dieses Romans aufwühlt, kommen zum Glück in der Wirklichkeit nicht thatsächlich vor, weil die Alltagsleute ihr Inneres nicht mit der grübelnden Grausamkeit durchforschen, mit der sie der Dichter in die Tiefen ihrer eigenen Seele hinabsteigen läßt. Deshalb sind die Schmerzen nicht weniger vorhanden, latent begleiten sie die neuen Culturepochen. Diese zeichnet der Roman sowohl in der religiösen als in der nationalen und auch in der socialen Richtung. Jonathan Falck ist Fabrikant und die Arbeiterfrage tritt an ihn und sein Haus in der Gestalt der wildesten Vorgänge heran. Alle Dissonanzen aber durchzieht versöhnend der Grundton der „Gasse“; er ist einerseits in der Figur der Beile Oberländer einer alten Lehrerswittwe, Person geworden, andererseits in der Erzählungsweise des Dichters selbst mit der Gewalt mächtig, welche den uralten Melodien innewohnt, in denen die Psalmen vorgetragen werden. Es kommt zu Situationen und Auftritten, in denen der bis zur Genialität gesteigerte leidenschaftliche Vortrag den Leser wie ein Traum gefangen nimmt, in welchem man die fremdesten Vorgänge als eigene zu erleben glaubt.

Wenn es das Verdienst der im edlern Sinn realistischen Dichtung ist, das Gewöhnliche durch besondere Erweckung des innern Antheils in die Sphäre des Ungewöhnlichen zu erheben, so hat sie andererseits auch den ihr nicht wenig nützlichen Vortheil, Unwahrscheinliches oder Seltsames dem Gemüth so nahe bringen zu können, als ob es sich um das Natürlichste handelte.

Der stumme Sohn des Crösus, der in dem Augenblicke, da er das Schwert über seines Vaters Haupt geschwungen sieht, vor Schreck Sprache gewinnt — man wird diesen schönen reinmenschlichen Vorgang gerne als einen geschichtlichen ansehen, und was etwa mythisch daran ist als Verherrlichung des poetischen Inhalts des Geschehenen, nicht als die Schädigung seiner Wirklichkeit ansehen. Dennoch umgiebt die Phantasie den Vorgang mit dem Fremdartigen der Sage. Kompert läßt hier einen stummen Knaben in ähnlicher Art zum Gebrauch seiner Zunge kommen, nichts aber mahnt daran, daß nicht ein selbstverständliches, den Umständen auf natürliche Weise entsprechendes Ereigniß eingetreten wäre.

Es läßt sich nicht leugnen, daß über der ganzen Welt dieses Romans ein den Philosophen zuweilen beängstigender Theismus liegt, welcher nirgends als ein nur für diesen Mikrokosmus bestimmter erscheint, etwa mit leisen Anzeichen, daß der Dichter selbst davon frei wäre. Innigkeit und Gluth des Vortrags verrathen vielmehr die Betheiligung der eigensten Weltanschauung des Verfassers.

Die erste Frau Jonathan's ist zum erstenmale in gesegneten Umständen. Sie hat eine gewisse Scheu vor der blinden Lehrerswittwe Veile Oberländer, diese aber drängt sich eines Tages in die Wohnung der Gesegneten, um ihr — die Hölle heiß zu machen. „Du weißt nicht einmal Deinen jüdischen Namen und hättest es doch gerade jetzt nöthig, da Du von heut auf morgen abberufen werden kannst." In diesem Sinne spricht die Blinde zu der schwangern Frau und bringt ihr ein Gebetbuch. Der Leser aber hat das peinliche Gefühl, daß er eine Romanfigur nicht die Treppe hinabwerfen kann.

Allein in dieser Erregung des Lesers liegt die Bestätigung seines Antheils, oder derjenigen, nur vom begabten Dichter zu erweckenden Empfindung, welche ganz vergißt, daß sie es nur mit Gestalten der Einbildungskraft zu thun hat. Wohl sagt man sich, daß viele Schwüle des Lebens, viel Herzensbangen erspart wäre, wenn die sittlichen Momente nicht überall mit den religiösen identificirt wären, wenn Ehre, Gewissen, Pflichtgefühl, Wahrheitsliebe und Opfermuth die fünf alleinigen Götter eines ethischen Olymps wären. Allein, so ist es — außer in einem besonders dazu gestimmten Poeten — nirgends in der Welt; warum sollte es so gerade in der „Gasse" sein? Glaubt man auch zuweilen, diese müsse endlich nach einem freien Platz hin münden — man bleibt jedoch mit leidenschaftlichem Antheil in ihrem Bereich. Sie mündet wenigstens in eine Befreiung von den blos confessionellen Schranken.

In Frieden und Versöhnung klingt die Erzählung aus und der tieferschütterte Leser ist dafür dankbar. Der Roman Leopold Kompert's geht Arm in Arm mit einem Wendepunkt der Cultur und kann mit diesem selbst nicht mehr aus der Geschichte verschwinden.

Paul Lindau's „Tante Therese".

Ein Versuch, sie zu verstehen.

Von S. Heller.

Die Florentiner haben vor 500 Jahren eine eigene Lehrkanzel errichtet, um die göttliche Komödie des Dante auszulegen; in unseren Tagen, wo mit allem Göttlichen Komödie gespielt wird, scheint eine solche Auslegungskunst erst recht nothwendig zu sein.

Von Goethe, der zum erstenmal offen bekannte, alle seine Gedichte seien Gelegenheitsgedichte, haben wir zuerst das tiefe Geheimniß gelernt, das aller echten Poesie zu Grunde liegt: die große Individualität. Und als sollte dieser Ausspruch Goethe's durch die That bestätigt werden, flammte noch am dunkelnden Abendhimmel seines Lebens das strahlende Meteor Byrons empor, der damals vielleicht nur von dem einzigen Goethe völlig begriffen wurde. Bis auf Hebbel's Tod läßt sich eine ganze Reihe mehr oder minder bedeutender Schriftsteller nachweisen, in Frankreich, in England, in Italien und in Deutschland, deren treffliche Leistungen oder Verirrungen, nach dem Maßstabe einer tiefinnersten Persönlichkeit gemessen, vollkommen klar und verständlich sind. Seit zwei oder drei Lustren jedoch sieht es zumal auf unserm einheimischen Parnaß, der nicht einmal mehr einen breiten Gipfel hat, sondern fast bis zur Ebene verflacht ist, zu dem man wenigstens auf bequemen Treppen ganz mühelos emporsteigen kann, wesentlich anders aus. Was sich da herumtummelt, zeigt nirgends den Stempel des Hohen und Erhabenen; der tadellose Frack und die weiße Halsbinde läßt die Dichter fast als Kellner eines großen Hôtels erscheinen; statt des Seherauges, das uns früher leuchtete, glotzt uns heute ein aufgezwicktes Pincenez entgegen, und einen Jargon sprechen die Herren, daß dem an den perlenden Wohllaut, an den Tiefsinn, die Gedankenfülle und die Sprachkunst ihrer Vorgänger Gewöhnten angst und bange wird. Eine so seltsame, durchaus fremdartige, ja fast unerhörte Erscheinung fordert eine Erklärung, und Paul Lindau's Auftreten, insbesondere sein letztes Opus, bieten willkommenen Anlaß, darüber ins Reine zu kommen und eine Verständigung nicht zwar mit den journalistischen Hausknechten des Parnasses, aber vielleicht doch mit jedem Unbefangenen anzubahnen.

Paul Lindau's erstes Bekanntwerden in der Oeffentlichkeit war von ziemlich harmloser Art. Er verspottete kleine literarische Schwachheiten in der leichten frondirenden Weise eines feuilletonistischen Plauderers, die mit Recht gefiel, weil sie nichts weiter zu beanspruchen schien, als für den augenblicklichen Zeitvertreib vorzuhalten. Ein tieferer Werth lag in diesen Kleinstädtereien nicht. Denn sie athmeten weder jenen reinen, wohlgestimmten Humor eines in sich vollendeten Geistes, der von der Höhe einer großartigen Weltbetrachtung herab sich mit einiger Liebe in das Anschauen des Kleinen vertieft und es in seiner Art gelten läßt, noch die virulente Satire eines stahlgewappneten Kämpen für stolze, durch die Verkehrtheit der Menschen in den Staub getretene Ideale, sondern den leichtprickelnden Witz, wie ihn etwa Rabener einst handhabte, nur daß sich Dieser durch eine verhältnißmäßig größere Mannigfaltigkeit der Typen auszeichnete, während Lindau aus den journalistischen Coterien und der Misère des Tages kaum herauskam. Indessen darf man diese bescheidene Thätigkeit auch nicht unterschätzen, denn

wie das zartbeschwingte Vöglein durch das Aufspießen von Hunderten von Kerbthieren die Saat vor dem Untergange bewahrt, ja die Menschen vor dem Hungertode rettet, so hält die scherzhafte Polemik des Tagschreibers manchen Schmarotzer am Säckel des Lesepublikums vom Büchermarkte zurück, und überdies ist auch das bloße Metier beachtenswerth, wenn es sich als solches gibt und seinen goldenen Boden ausbeutet wie Gevatter Schneider und Handschuhmacher, ohne weitere Prätension als in dem zugewiesenen engen Kreise seinen Mann gestellt, das Gute und Tüchtige gewollt und mittelbar oder unmittelbar auch geleistet zu haben.

Aber der geistreiche Verfasser der Briefe eines Kleinstädters hielt sich nicht innerhalb der ihm durch seine eigenthümliche Begabung vorgezeichneten Schranken. Mit Eins erschien der Tagschreiber unter den Poeten und zwar gleich unter den anspruchsvollsten, den dramatischen. Man konnte sich geirrt haben; der Mann hatte vielleicht bisher sein Licht unter den Scheffel gestellt und zeigte sich jetzt erst in seiner wahren Gestalt. Leider war dem nicht so. Die Causerien und Polissonnerien des Kleinstädters sollten nun wirklich auf die weltbedeutenden Bretter kommen, und nicht etwa als solche, als simpler Spaß; kein Lustspiel, keine Farce wurde angekündigt, sondern ein Schauspiel, das eine bewegte Scene, Zeichnung von Charakteren, Führung einer bedeutenden und ausgiebigen Handlung, kurz, das Kenntniß des Weltlaufes im Großen und Ganzen voraussetzt. Man fand sich arg getäuscht; es war als ob man ein großes Concert angesagt hätte und plötzlich ein Schwarm Spatzen hereingeflogen käme, dessen Gezwitscher für die ersehnten himmlischen Töne entschädigen sollte.

Fliegenschnauz' und Mückennas'
Mit ihren Anverwandten,
Frosch im Laub und Grill' im Gras,
Das sind die Musikanten.

Diesen Eindruck ungefähr machte „Maria und Magdalena." Eine läppisch-sentimentale, höchst unwahrscheinlich klingende und auf alle Fälle langweilige Historie, ohne Wahrheit, ohne Leben, und das einzig Interessante eben jene Kleinstädtereien, jenes Salongeschwätze, jene Malice und Moquerie, die überall an ihrer Stelle sein mögen, nur nicht im Schauspiel, in jener Dichtungsart, der das deutsche Volk einen Nathan, eine Iphigenie, einen Tasso verdankt. Noch armseliger im Sujet, noch unmöglicher in der Action, noch lockerer in der Composition war das Schauspiel „Diana", das abermals nur der Skandalsucht eine kurze Lebensfristung auf den deutschen Bühnen verdankte, bis der theatralisch gewordene Kleinstädter mit dem dritten größern Schauspiel „Ein Erfolg" dem Fasse den Boden ausschlug und sein eigenes Buhlen um die Gunst einer auf Klatschbasereien horchenden Menge zum Gegenstande einer übel erfundenen Historiette machte, in der wieder nur das Witzereißen und das Machen im höhern Ulk den süßen Pöbel belustigte. So weit wäre Alles vollkommen begreiflich. Paul Lindau war es bei seinen ersten Angriffen auf literarische Persönlichkeiten durchaus nicht um die Sache zu thun, sondern nach dem löblichen ôte-toi que je m'y mette suchte er durch Anfeindung Anderer selbst der Löwe des Tages zu werden, was ihm bis auf einen gewissen Grad auch gelungen ist. Niemand hat seit seinem Auftauchen Tiefe und Wärme bei ihm gesucht, sondern nur literarische Pikanterien, mit denen er bisher auch reichlich aufgewartet hat. Aber was ficht den Mann auf einmal an? Warum wird er plötzlich seiner Natur untreu und muthet uns Rührung zu, die wir höchstens nach Erschütterung des Zwerchfells verlangen? Wieder schreibt er ein vieractiges Schauspiel unter dem gar nicht anlockenden Titel „Tante Therese", und wie? Thränen, ganz veritable Thränen werden da geweint und also auch uns zu entlocken versucht. Es wird wohl noch die eine oder die andere ergötzliche Figur geschnitzt, aber nicht mehr aus ganzem Holze — o darüber haben wir längst und zum Theil bei Andern gelacht! — Nein! Der Mann knüpft aus allerlei Endchen und Eckchen eine wahrhaftige Liebesgeschichte zusammen, eine dreifache sogar nach dem Worte des Ekklesiasten, daß ein dreifach gezwirnter Faden nicht so schnell reiße, und er setzt bei uns wirkliches Interesse für dieses Gemächte voraus; er sagt uns nicht mehr wie früher: „Ei, ihr lieben Leutchen,

ihr wißt längst, wozu ich euch ins Theater gerufen habe. Ich mußte Ehren und Schanden halber eine ernste Miene annehmen, aber euch ist bekannt, daß ihr euch nur an meine geistreichen Einfälle zu halten habt. Schüttet euch vor Lachen aus, alles Andere ist Kinderspiel." Paul Lindau zieht sein Gesicht wirklich in Falten, er probirt, uns ans Herz zu greifen, ja, als Herzenskündiger zu erscheinen und gibt uns folgende höchst erbauliche Geschichte zum Besten:

Therese, ein schon auf die Dreißig zusteuerndes Mädchen, hat bisher alle Attaquen der Liebe wacker abgeschlagen, weil sie an wahre Zuneigung der Männer nicht zu glauben vermochte. Ihr Bruder hängt sein Herz an eine Kokette, sie ereifert sich darüber in ihrer jungfräulichen Reinheit und bringt es zwar dahin, daß jener endlich die Partie aufgibt und die gefallsüchtige Dame das Weib eines Andern, eine Frau Gözen wird, sie selbst aber hat sich bei dieser Gelegenheit mit dem Bruder zerworfen, mit dem sie unter einem Dache gewohnt und dessen Töchterchen (denn er ist verwittwet) sie auf das Zärtlichste liebt. Sie entfernt sich also aus dem Hause und lebt recht eingezogen für sich. Da meldet sich Amor spät genug, aber dafür mit seiner ganzen Kraft. Ein junger Maler, noch jünger als sie selbst und blutarm, wird von ihr in schwerer Krankheit gepflegt, ins Haus genommen und bleibt dann daselbst ganz und gar, sodaß er auch ein Atelier dort aufschlägt. Hier stocken wir schon. Es verräth wahrlich wenig Menschenkenntniß des Verfassers, ein Mädchen vom Schlage Theresens, das so strenge Begriffe von weiblicher Ehre hat, ohne Weiteres sich in solcher Weise für einen blutjungen Menschen interessiren zu lassen und unter ihren Anverwandten, von denen sie sich ja eben wegen ihrer unerschütterlichen Ansichten von Frauentugend getrennt hat, das Aergerniß zu geben, daß sie ihn bei sich beherbergt. In diesen Maler Baldenius verliebt sie sich denn auch trotz der Ungleichheit der Jahre ganz ernstlich. Abermaliges Bedenken. Denn von jetzt an darf sie ihn unter keiner Bedingung mehr bei sich lassen, und wenn sie auch das Urtheil der Welt verachtet, so hat sie ja für sich selbst das Schlimmste zu befürchten. Baldenius aber (und hier kommt schon die dritte Unwahrscheinlichkeit, noch ehe der Vorhang aufgezogen ist) hat nicht die leiseste Ahnung davon, daß Therese ihr Herz an ihn gehängt, er nennt sie frischweg Tante Therese und meint, gewisse Mädchen scheinen wie durch Geburt zu Tanten prädestinirt zu sein.

Auch für ihn hat endlich die Stunde geschlagen. Ein Bild von ihm hat gefallen, er sieht zwei Damen davor stehen, von denen die eine, die berüchtigte Frau Gözen, allerlei sublime Intentionen in der Arbeit wittert; die andere, ein aufblühendes holdes Kind, meint, das Bild würde ihr auch ohne weitere tiefere Absicht ganz ausnehmend zusagen. Baldenius macht sogleich mit beiden Schönen Bekanntschaft, indem er sich als den Maler des Bildes einführt. Frau Gözen ladet die neue Eroberung, die sie gemacht zu haben glaubt, zu sich und hier lernt er das süße Mädchen, das ihn so gut verstanden hat, näher kennen, lieben, bewundern. Wochen sind dahingegangen, die Zwei haben sich noch kein Wort von Liebe gesagt und jedes weiß doch, wie tief es von dem Andern geliebt wird. Man sieht, Lindau hat sein famoses Universal-Mittelchen, wie man ein Mädchen gewinnt, das er im „Erfolg" zu schildern so unvorsichtig war, schon aufgegeben und verschmäht es nicht, in der Sprache aller Romanschreiber zu seufzen, wenn nur nicht die abermalige Unwahrscheinlichkeit hinzukäme, daß seine Geliebte keine andere ist, als Theresens kleine Nichte und er, obwohl Jahre lang mit Theresen beisammen und in der vertrautesten Weise wie ein Bruder mit seiner Schwester mit ihr umgehend, es noch immer nicht weg hat, wer Gözens sind, wer Theresens Bruder, ja daß er nach der Bekanntschaft mit seiner Herzenskönigin nicht die mindeste Lust verspürt, zu wissen wer sie sei. Auch vertraut er sich seiner großmüthigen Tante, mit welcher er über Alles und Jedes spricht, gar nicht an, was wiederum sehr Wunder nehmen muß, um so mehr, als er sein Geheimniß doch nicht auf dem Herzen behalten kann, sondern einen alternden Junggesellen, den Dr. Bredow, den er zu Besuch bei seiner Tante vorführt, darin einweiht. So stellt sich uns bei der ganzen Einfädelung der Affaire nicht innere Nothwendigkeit, sondern die schrankenloseste Willkür dar.

Theresens Nichte ist indessen praktischer als ihr Liebhaber. An einem Abende, da

sie beide zu Gözens geladen sind, will sie ihn endlich nach seinem Namen fragen, und Tante Therese soll ihr den Vater bearbeiten helfen, damit er ihr den Maler ja recht schnell zum Manne gebe. Gözens wohnen jetzt Theresen gegenüber, was Lindau eigens erfunden hat, so abenteuerlich es klingen mag, um eine Menge anderer Abenteuerlichkeiten dadurch zu erklären. Im Lustspiel sind solche Annahmen ganz am Orte und je toller der Zufall da wirthschaftet, desto besser. Im Schauspiel dagegen muß man mit derlei Motivirungen viel ökonomischer zu Werke gehen, da unser Gemüth dabei in Mitleidenschaft gezogen wird, welches sich hartnäckig der Theilnahme verschließt, sobald es merkt, daß es ein Spielball in der Hand des Scribenten ist, der darauf speculirt, es zu überraschen. Tante und Nichte sprechen also nach Jahren wieder mit einander und noch immer weiß Therese nicht, daß sie eine Nebenbuhlerin hat und wer diese Rivalin ist; sie bietet ihr ihre guten Dienste beim Bruder an und ist nur ängstlich, daß Baldenius ebenfalls zu Gözens geht, weil sie fürchtet, daß er in die Netze der Hausfrau fallen könnte und weil sie eifersüchtig ist. Und Baldenius merkt noch immer nichts. Trotz aller Beschwörungen Theresens geht er hinüber, gegen die Nachstellungen jener Circe weiß er sich ja doch gefeit. Und nun erleben wir einen ganzen Act, der nichts enthält, als diese Gözen'sche Soirée. Hier, sollte man meinen, ist unser Autor ganz in seinem Element, denn für die Lächerlichkeiten der Theezirkel hat er ein sehr geschärftes Auge. Aber der Stoff scheint ihm ausgegangen zu sein, trotz aller Geistreichigkeit und auserlesenen Bosheiten will die Handlung ins Stocken gerathen, und was erfunden wird, um ihr auf die Beine zu helfen, ist nicht danach geartet, das Schleppende dieses relativ noch besten Aufzuges vergessen zu machen. Paul Lindau fällt eben nichts mehr ein und das ist schlimm für einen Journalisten, dessen ganzes Wirken von Haus aus auf Einfälle basirt. Um die Sache zu forciren, muß ein Börsenjobber bei Therese's Bruder um die Hand von dessen Töchterlein anhalten und dabei abblitzen; Frau Gözen, deren Künste an Baldenius erlahmen, erfährt, daß er bei ihrer Todfeindin gegenüber wohne, und nimmt sich vor, an dieser Rache zu nehmen, weil sie Therese für die Geliebte des Baldenius hält; endlich muß dessen wahre Geliebte zu einer kleinen Unverschämten werden, weil die Liebenden in ihrem gegenseitigen Geständnisse durch die Dazwischenkunft des Herrn Gözen unangenehm gestört werden, und in dessen Gegenwart, ohne daß dieser etwas merkt, sich Alles sagen, sich die Hände reichen u. s. w. Wo ist da die Zartheit und Keuschheit hingekommen, die bisher zwischen dem Paare geherrscht hat? Aber freilich, wir sind am Abschluß und da braucht es ein paar zündende Effectchen, worin man nicht wählerisch sein darf, wenn auch wieder und wieder Alles darüber in das Schwanken und ins Unwahrscheinliche geräth. Und wenn der Leser fragt, die wievielte Unwahrscheinlichkeit er nun schon vor sich hat, so tröste er sich, denn ein ganzes Heer von Unwahrscheinlichkeiten ist erst im Anzuge. Die ganze Nacht, welche dieser Akt dauert, hat Therese wachend an ihrem Fenster zugebracht, um den Schatten ihres theuren Baldenius zu erspähen, ein neugebackener Ritter Toggenburg, der die ätzende Lauge des Sarkasmus herausfordert. Ja, ja! Paul Lindau ist unter die Sentimentalen gegangen, und manche Tante Therese im hiesigen Burgtheater, wo ich der Aufführung des Stückes anwohnte, wischte sich verständnißinnig die Augen. Und Baldenius, der frühmorgens nach Hause kommt und das übernächtige, thränenüberströmte Gesicht der guten Tante sieht, wittert noch immer den Braten nicht; er möchte ihr im Uebermaße seines Glückes sogar die ersten Confidencen machen, aber die ahnungsvolle Tante wehrt dem ab und legt sich auf sein Zureden schlafen. Ach, die Aermste soll nicht einmal dieses Trostes theilhaftig werden, denn jetzt erscheint Gözen's Frau, um Vergeltung zu üben und ihr wegen Bequartierung des zagen Baldenius den Text zu lesen. Der Auftritt dieser zwei zankenden Weiber ist höchst unerquicklich, eine Lieblings-Scene Lindau's, die er auch in „Maria und Magdalena" angebracht hat und die in ähnlicher Weise auch in der „Diana" wiederkehrt. Zu diesem widrigen und abgeschmackten Gewäsche kommt Baldenius und nun hält er es für seine Pflicht, mit seiner Liebesgeschichte herauszurücken, um der Tante jeden etwaigen Zweifel an seiner Ehrenhaftigkeit zu benehmen. Die unglückliche Tante, sie wünscht ja weniger Ehrenhaftigkeit als gute Behandlung! Doch

nun faßt sich die große Seele, sie entsagt. In allem Ernste sollen wir dies glauben und auf das Tiefste ergriffen werden. Aber auch der Blödeste merkt, daß es der Tante Therese mit ihrer Entsagung geht, wie dem jüdischen Baron, der bei der Tafel behauptete, er sei stolz auf sein Judenthum, und als ein Freund, der wohl wußte, wie lästig ihm seine Confession sei, ihn wegen dieses Ausspruches zur Rede stellte, lachend erwiderte: Jude bleibe ich ja doch, seien wir also lieber stolz darauf. Den Maler bekommt die Tante ja doch nicht — also „entsagt" sie ihm lieber! Und diese heroische That füllt wieder einen ganzen langen Akt aus. Baldenius weiß, auch nach seiner Vereinigung mit der Geliebten, nichts von den Gefühlen der Tante, und diese begeht den zweiten Heroismus, den einst abgewiesenen Dr. Bredow zu erhören.

Da säßen wir denn tief im Philisterium und Papa Benedix hätte in seinen letzten langweiligsten Tagen nichts Schaleres und Abgestandeneres bieten können. Hierin liegt nun das Räthsel. Viele werden Paul Lindau nicht wiedererkennen. Ist er wirklich ein Anderer geworden? Hat er die Kleinstädterei so lange verhöhnt, bis er selbst ein ehrsamer Kleinstädter geworden ist? Und doch ist in Wahrheit nicht die mindeste Veränderung vor sich gegangen. Wieder haben wir dieselbe Magerkeit der Handlung, die man bis zum Gerippe herabgekommen nennen könnte, wenn nur ein festes Gerippe vorhanden wäre; dieselbe Unbeholfenheit im Aufbau, dieselbe Verzweiflung, wie man die Akte aneinanderleime, dieselben Verlegenheiten, wie man die über ihre eigenen Füße stolpernden Personen auftreten und abgehen lasse; dieselbe Unfähigkeit, im Charakter Folgenrichtigkeit, in der Handlung Natürlichkeit und Wahrscheinlichkeit zu wahren, dieselbe Unwissenheit darüber, was ein lebensvoller Mensch sei, und in Folge dessen derselbe Mangel an wirklich ansprechenden und interessirenden Persönlichkeiten. Paul Lindau hat also nichts an der Sache, wohl aber die Methode geändert. Die im Grunde gegenstandslose Kaustik will nicht mehr verfangen, weil sie sich immer einseitig auf literarischem Felde bewegt und ihr die Kenntniß der eigentlichen Seele der Gesellschaft mit dem wahren Lebensernst abgeht. Er schlägt also den Ton der Empfindung an, ist aber bei den guten Wienern damit übel angekommen, diese haben zu seinen Gefühls-Tiraden ungläubig den Kopf geschüttelt; sie kamen, um lustig zu sein, und das ist ihnen unter allzuerschwerenden Umständen bewilligt worden, sie sehnen sich nach Professor Laurentius.

Der ruhige Beobachter unserer literarischen Verhältnisse sehnt sich aber nach warmen Menschengestalten unter unsern Schriftstellern. Das einheitliche Band, welches Verfasser und Buch zusammenhält, ist längst zerrissen, die einzige Gewähr für die Dauer und den Bestand eines poetischen Productes, die Nothwendigkeit desselben als Ausfluß einer poetischen Seele, besteht nicht mehr. Das Schriftstellern ist Geschäfts- und Handelssache geworden, und wie man sich in Amerika und England nicht schämt, heute einen Lehrstuhl zu bekleiden und morgen mit abgerichteten Hunden herumzuziehen, wenn nur Beides seinen Mann nährt, so schreibt jetzt Jeder Jedes, wenn er sich nur etwas damit erschreibt. Namentlich aber drängt sich Alles zur Bühne, weil das Tantièmenwesen das Theaterstück zur einträglichsten literarischen Arbeit gemacht hat. Hierin liegt der Schlüssel zur Erklärung des Umstandes, daß wir nicht nur sehr viele, sondern fast ebenso schlechte als viele dramatische Autoren haben. Paul Lindau war einer der gefährlichsten, weil er die blanke Talentlosigkeit durch die bloße Beihülfe der Clique fast zur Höhe eines anerkannten Namens gebracht hat. Indessen zeigt ihn die „Tante Therese" bereits so herabgekommen, daß zu hoffen ist, die Erkenntniß seines eigentlichen Werthes werde endlich ihm selbst oder doch wenigstens seinem bisherigen Anhange kommen.

Pariser Theaterbriefe.

Von **Gottlieb Ritter.**

I.

Die jüngste dramatische Produktion Frankreichs hat drei verschiedene Erfolge zu verzeichnen, die mit drei ihrer hervorragendsten Namen verknüpft sind: Victorien Sardou, Alexander Dumas fils und Theodor Barrière.

Von diesen dürfte der Letztere in Deutschland am wenigsten bekannt sein, obschon er gegen hundert Stücke verfaßt hat, worunter namentlich Les faux bonhommes, Le démon du jeu und Les filles de marbre zu den besten und jedenfalls wirksamsten Sittenkomödien des zweiten Kaiserreichs gehören. Sein populärstes Stück sind weitaus die „Marmortöchter", worin er der Idealisirung der Demi-Monde, wie sie namentlich der jüngere Dumas liebt, energisch entgegentrat. Seine Heldin ist keine Sardou'sche Fernande, keine Hugo'sche Marion de Lorme, ist nicht „weiß wie ungesonnter Schnee" und „ein Engel, den die Erde befleckt hat" und dessen Rehabilitation durch die Liebe Kinderspiel ist: nein, Marco ist ein Scheusal von einem Weib, ohne Liebenswürdigkeit und Liebe — als für das Geld: Marco, qu'aimes-tu donc? Ni le chant de la fauvette? Ni le murmure de l'eau? Ni le cri de l'alouette? Ni la voix de Romeo? (Bruit de pièces d'or, qu'on secoue.) Non. Voilà ce qu'aime Marco! Nach den gewinnenden Halbdamen außer und in der Ehe, deren Bekanntschaft uns Dumas so gern vermittelte, war freilich eine Photographie nach dem Leben, wie sie hier Barrière bot, schon der Abschreckung halber verdienstlich und dankenswerth. Wer weiß, bis zu welcher Idealisirung des Courtisanenthumes sich die Pariser Dramatiker sonst noch verstiegen hätten.

Das neueste Stück Barrière's führt den pikanten Titel: Les Scandales d'hier, der entschieden das Beste am ganzen Sittendrama ist. Nie, scheint mir, war ein Erfolg unverdienter, denn diese Komödie bietet fast nichts, was ihn rechtfertigen könnte. Der Stoff ist direct aus dem „Marquis de Villemer" der George Sand und den „Mademoiselles de Belle Isle" des ältern Dumas geschöpft; die Mache so unbeholfen, wie nur denkbar. Immerhin ist aber das Stück gerade seiner Fehler wegen so interessant, daß es sich schon verlohnt, ein wenig dabei zu verweilen.

Wir befinden uns in der allerfeinsten Gesellschaft des Faubourg Saint Germain. Die Töne sind sehr sanft, die Lichter vorsichtig aufgesetzt. Ohne Zweifel zur Sühne für seine bisherigen, etwas rüden Stoffe, hat der Verfasser seiner neuesten Schöpfung eine sehr aristokratische Physiognomie, sehr distinguirte Airs verliehen. Dafür ist auch das Ganze so hinfällig, so blasirt, so altersschwach, — eine Intriguenkomödie mit alten Typen ohne scharfe Charakterzüge, ohne Originalität, Plastik, Relief. Barrière, dem seine Faux Bonhommes nicht mit Unrecht den Namen eines Juvenals der modernen Pariser Gesellschaft eintrugen, scheint mit den Jahren alle Schärfe und Energie verloren zu haben.

Die Heldin des Stückes ist Julie Letellier, die Vorleserin im Hause des Marquis de Lipari, — vom gewöhnlichsten Jane Eyre-Typus. Nicht weniger als drei „ernst-

hafte" Liebhaber umschwärmen sie. Ein Baron bittet um ihre Hand, erhält aber einen Korb mit der Versicherung, sie liebe überhaupt Niemanden. Für dieses Wort ist ihr der junge Graf Fresnoy sehr verbunden, und er reicht ihr dankend die Hand. Zu gleicher Zeit giebt ihre Herrin, die Marquise de Lipari, dem Baron de Strade ein „letztes" Rendezvous, das leider durch den plötzlichen Tod ihres Gemahls im Nebenzimmer etwas gestört wird. Der Liebhaber flüchtet sogleich vom Balkon in den Park Monceaux und wird bei dieser Escalade natürlich gesehen. Sonst hat es weiter keinen Zweck! Im zweiten Act werden wir durch die Neuigkeit überrascht, daß Julie im Zwischenact Gräfin de la Fresnoy geworden ist. Ihr verliebter Gemahl stellt sie seiner Mutter, der Ahnfrau Derer de la Fresnoy, vor. Es folgt eine lange Scene, in der die anmuthige junge Frau nach einem sehr ungnädigen Empfang endlich über die schlechte Laune der alten Aristokratin triumphirt. Der Zuschauer glaub sich zur Annahme berechtigt, jetzt endlich, nachdem der Autor einen vollständigen Act zur Vorführung der Charaktere gebraucht, am eigentlichen Sujet des Stückes angelangt zu sein: Schwierigkeiten einer armen Bürgerlichen, um von einer aristokratischen Familie als Schwiegertochter acceptirt zu werden. Weit gefehlt! erst zu Ende des zweiten Actes merkt man, daß das Motiv eine Verleumdung sein soll. Der junge Gatte hatte nämlich mit dem Abschluß seiner Verheirathung der Vicomtesse de Maillan, seiner Maitresse, den Laufpaß gegeben. Diese brütet Rache, und als sie zufällig von der Balkonscene des ersten Actes erfährt, colportirt sie geschäftig diesen „Scandal von gestern" in ihren Kreisen, indem sie selbstverständlich den Besuch des Barons de Strade mit der damaligen Vorleserin der Marquise in Verbindung bringt. Die Scene, wo die racheschäumende Courtisane eine ächt weibliche List anwendet, um die ihr noch ganz unbekannte skandalöse Balkongeschichte in allen Details sich erzählen zu lassen, indem sie sich stellt, als sei sie vollständig damit vertraut, ist die einzig gute und originelle Scene der Komödie. Es war mir möglich, dieselbe aus dem noch ungedruckten Stück zu copiren; ihre feine und wirkungsvolle Mache ist die Uebersetzung und hiermit folgende Mittheilung gewiß werth:

Louise de Maillan. Dürfte ich Ihnen, ohne befürchten zu müssen, daß Sie darüber in Ohnmacht fallen, die betreffende pikante Neuigkeit mittheilen?

Maxime de Villedieu. Gewiß, wie sie auch lauten möge.

Louise. Gut denn. Die Vorleserin ist verheirathet.

Maxime (unwillkührlich). Hat sie denn der Baron de Strade geheirathet? ...

Louise. Ja, ja, er hat sie geheirathet ... (Für sich:) Warum gerade Baron de Strade? Oh, dahinter steckt etwas ... Verfolgen wir die Spur! ... (Ihn verstohlen fixirend, laut:) Unter uns: Er mußte ja! ...

Maxime (vorsichtig). Warum?

Louise (geheimnißvoll). Ach, Sie wissen es wohl!

Maxime (ebenso, lächelnd). Was denn?

Louise. Was ich auch weiß.

Maxime. Und wie haben Sie es erfahren?

Louise (jedes Wort betonend). Auf die gleiche Art, am gleichen Tage und zur gleichen Stunde, wie Sie.

Maxime (verräth sich nach und nach, ohne es zu merken). Ich habe Sie doch nicht gesehen!

Louise. Aber ich Sie!

Maxime (lebhaft). Sie haben es doch Niemand erzählt?

Louise (indignirt). Solche Dinge sagt man doch nicht.

Maxime. Er riskirte, sich den Hals zu brechen.

Louise (mit forschendem Zweifel). Glauben Sie?

Maxime. Teufel! Vom zweiten Stock! ...

Louise (nach einer schnell unterdrückten Bewegung). Sie muß sehr für ihn gefürchtet haben!

Maxime. Sie war zudem auf dem Balkon.

Louise. Von meinem Standpunkt aus konnte ich Sie nicht sehen.

Maxime. Ich habe versucht, ihn nachher einzuholen.

Louise. Ja, und das war Ihnen unmöglich.

Maxime. Weil ich einem Nachtwächter begegnete.

Louise. Der Park Monceau ist so gut bewacht.

Maxime. Dann waren Sie also wohl in ihrem Wagen?

Louise. Gewiß, ich kam von der Gesandtschaft.

Maxime. Dann ist ja Alles klar.

Louise. Ja, Alles ist klar! (Beiseit.) Ich weiß jetzt Alles! ... Fräulein Julie Letellier ha in jener Nacht den Baron de Strade, ihren Geliebten, durch ihr Fenster fliehen lassen!

Mit dieser Scene beginnt die Intrigue. Louise de Maillan giebt ihr auf obige Weise erlistetes Geheimniß aller Welt preis. Die Zeitungsreporter und die bösen Zungen des High-Life thun ihre Schuldigkeit nach Kräften: in einem Concert beim Prinzen X. desavouirt der Pariser Adel die kompromittirte junge Frau. Der letzte Act enthält Juliens Rechtfertigung. Die ahnungslose Frau wird von ihrem Gemahl in einem ebenso langen als peinlichen Auftritt inquirirt. Mit einer endlosen Rechtfertigung plädirt die ehemalige Vorleserin für ihre Unschuld. Sie besinnt sich aller Nebenumstände jenes verhängnißvollen Abends und schleudert endlich der zufällig anwesenden Marquise die Anklage ins Gesicht. Diese verräth sich selbst, und die von allem Zweifel gereinigte Julie sinkt ihrem beschämten Mann in die Arme. Zu guterletzt kommt noch Baron de Strade und bietet der kompromittirten Marquise seine Hand an. Damit schließt das kaum begonnene Drama und — die Komödie ist fertig.

Um die Nichtsnutzigkeit des Scandals so recht zu empfinden, vergleiche man sie einmal mit dem zweiten Bühnenerfolg des Decembers, mit Sardou's „Ferreol"! Dieses Stück ist mittlerweile bereits über ein Berliner Theater gegangen und hat damit seinen Rundgang über die deutschen Bühnen begonnen. Da es also für einen guten Theil meiner Leser nicht mehr Novität sein dürfte, so widme ich der neuesten Schöpfung des fruchtbaren Lustspieldichters nur eine kurze Besprechung.

Wenn wir den Inhalt des Scandales d'hier in folgendem Satz zusammenziehen: Ein junger Mann beschließt ein nächtliches Stelldichein mit einer hochgestellten Dame durch einen Sprung vom Balkon und wird dabei gesehen; dies compromittirt eine unschuldige Person, bis zuletzt die Unschuld siegt und das Laster bestraft wird, — — so gilt diese summarische Angabe Wort für Wort auch für Sardou's „Ferreol". Der einzige Unterschied besteht darin, daß die „unschuldige Person" in dem Barrière'schen Stück wirklich unschuldig ist, während Frau de Boismartel im „Ferreol", trotz Sardou's heißem Bemühen, mit Recht kompromittirt ist und bleibt. Wozu empfing denn diese Dame zu nächtlicher Zeit den Besuch des Lieutenants, nachdem sie doch geschworen hatte, ihrer Pflicht treu zu bleiben? Es ist die reine Gier, die ausgesprochenste Manie, kompromittirt zu werden, — und es geschieht ihr ganz Recht, wenn ihr Geliebter bei seiner Flucht der Zeuge einer Mordthat wird, deren wirklichen Thäter er doch nicht verrathen kann, ohne sie bloszustellen. Der wundeste Punkt dieses Drama's sitzt aber ganz anderswo. Ich meine nicht den verzweifelten Entschluß Ferreol's, sich selbst als Mörder zu denunciren, während er doch einsehen muß, daß diese That, deren er sich anklagt, nicht nur in den Augen skeptischer Richter, sondern auch, was schlimmer, in denen des Zuschauers eine Unmöglichkeit der crassesten Art ist. Wie käme er dazu, einen reich gewordenen Bauer zu ermorden? Nachts, unter dem Balkon der Frau de Boismartel? Es ist der direkteste Weg, das beste Mittel, um die Geliebte zu verderben. Nein, das wahrhaft Absurde ist der Schluß des Stückes. Der unschuldige Selbstankläger wird verhört, der Mörder wird verhört, die Gerichtspräsidentin de Boismartel wird verhört. Alles das geht in der Wohnstube des Gerichtspräsidenten vor und dessen Frau kommt ungenirt dazu, um den Gemahl zum Diner zu holen. Noch mehr: der Mörder glaubt von Ferreol verrathen zu sein und schickt sich an, nunmehr auch dem Richter zu erzählen, daß der Ankläger aus den Zimmern der Frau de Boismartel kam, als er Zeuge des Mordes wurde. Dieser ganzen Verhörscene wohnt Ferreol bei; ja es wird Letzterem gestattet, den Mörder aufzuklären, daß ihn nicht Ferreol, sondern daß er sich selbst verrathen habe. Ja, der Richter bestätigt noch die Wahrheit dieser Aussage. Kurz, wir sind in einer andern Welt, — und wenn weiland Pastor Göze unserm Lessing vorwarf, er kämpfe mit Theaterlogik, so können wir den Dichter des Ferreol mit mehr Recht beschuldeign, er zeige uns eine Theaterjustiz und seine Juristen schwören auf einen Code théatral Sardou und müßten im gewöhnlichen Leben nach ihrem ersten Verhör zur Disposition gestellt werden. Noch sonderbarer ist, daß nach dem Selbstmord des Schuldigen das Protokoll von dem Richter ganz einfach vernichtet wird und Letzterer die jedenfalls strafbare Gemahlin verzeihungsvoll in die Arme schließt, als ob gar nichts geschehen wäre.

So kommt es denn, daß wir am Ende der Komödie einsehen, daß wir die Dupes

des Herrn Sardou sind, daß er uns glauben machen wollte, Alles sei möglich, was er uns da während drei Stunden vorspielen ließ und daß wir das Theater nur halb befriedigt verlassen, wo wir uns trotzdem so vortrefflich unterhalten haben. Aber darin besteht ja gerade das Geheimniß von Sardou's Technik: er sorgt dafür, daß wir dem Gang der Handlung auf's Aeußerste gespannt folgen müssen, daß wir erschüttert und erheitert werden, wenn es ihm beliebt und — daß wir uns keinen Augenblick langweilen. Und was noch mehr ist: wir merken die Sünden gegen die Logik der Thatsachen, alle die Unwahrscheinlichkeiten und Unmöglichkeiten der Handlung, kurz alle Fehler des Stücks dann erst, wenn wir es recht herzlich beklatscht haben. Ich kenne keine moderne Komödie, woraus ein junger Dramatiker die theatralische Technik besser lernen könnte, als Sardou's Ferreol. Nicht einmal „Les Danicheff", ein Drama, das seine Geschichte hat.

II.

Frau Fama, welche in Paris mehr als anderswo ihre officiellen und officiösen Zeitungsorgane hält und unterhält, erzählte kürzlich in sämmtlichen Pariser Journalen folgende mysteriöse Geschichte:

Herr Alexander Dumas fils saß eines schönen Tages, oder vielmehr Abends — das erhöht den geheimnißvollen Reiz! — in seinem Studirzimmer und schrieb an einem unsterblichen Werk. Da klopfte es — und herein trat ein Individuum, offenbar dem männlichen Geschlechte angehörig. Wenn wir sagen, daß der Unbekannte eine Maske trug und tief in einen schwarzen Mantel gehüllt war, so entspricht es vielleicht nicht ganz der Wahrheit, aber es ist dramatischer, spannender, packender. Der Vermummte überreichte nun mit einer tiefen Verbeugung dem Autor der Cameliendame eine gewichtige Papierrolle, die ein deutscher Verleger sogleich mit divinatorischer Sicherheit für ein Manuscript gehalten hätte. Auch Dumas, der tagtäglich von dramatischen Anfängern heimgesucht wird und allen Ernstes beabsichtigen soll, für den Empfang solcher zur Prüfung eingereichten Theaterstücke einen Schalter an seiner Thür anbringen zu lassen, so groß wie derjenige am alten Findelhaus, — auch Dumas also wußte gleich, was die Rolle enthielt. Geheimnißvoll, wie er gekommen, ging der Fremde wieder. In der That war der deponirte Gegenstand ein Kind der Muse. Man kennt des jüngern Dumas' zärtliche Gefühle für die Findelkinder im Allgemeinen ... was Wunder, wenn er auch dieses hülflose Depositum an seinen väterlichen Busen nahm, als eine kurze Prüfung ihm die Liebenswürdigkeit des poetischen Findlings bewiesen hatte. Er gewann ihn also lieb wie sein eigenes Kind, erzog es selbst, adoptirte es und stellte es Herrn Duquesnal vom Théâtre de l'Odéon vor. Dieser sagte ungefähr wie folgt: „Mein lieber Dumas, Sie wollen mir den Vater nicht nennen, das ist mir gleichgiltig, denn der Name des Pathen oder Adoptivpapas genügt mir vollständig. Auch gefällt mir die originelle Rolle eines Direktors, der den Verfasser eines trefflichen Repertoirstückes nicht kennt, das seine Bühne und seine Taschen füllt: er gleicht beinahe einem glücklichen Schwiegersohn, der keine Schwiegermutter hat. Also geben wir das Stück!"

Nun, Anfang Januar wurde es gegeben. Alle Welt kannte den Adoptivvater und das genügte, das Haus bis auf den letzten Platz zu füllen. Tausend On-dits über den eigentlichen Verfasser waren in Umlauf; kein Name war zu hoch, keine Combination zu gewagt. Man wußte, daß „Les Danicheff" eine russische Sittenkomödie und der Verfasser eine selbstverständlich hochgestellte Persönlichkeit der Newastadt sein soll. Es würde mich nicht wundern, wenn in „eingeweihten" Kreisen sogar Gortschakoff genannt worden wäre. Endlich glaubte ein kleines Journal auf der richtigen Spur zu sein und erließ das Orakel, der Verfasser sei ein sicherer Graf Corvin Kurowski, der letzte vom Geschlechte des ungarischen Königs Matthias Corvinus Hunyad. Kurz, den seltensten Gerüchten, abenteuerlichsten Conjecturen und ergiebigsten Citaten aus einem historischen Lexikon waren Thüren und Thore geöffnet, und als endlich die Première stattfand, harrten gegen zweitausend Neugierige der Dinge und Enthüllungen, die da kommen

sollten. Die Frage nach „Nam' und Art" des Autors beseelte die ganze Zuhörerschaft, die aber immerhin in dem einen Punkte zum Voraus einig war, daß das Gute im neuen Stücke den Erfinder des geflügelten Wortes Demi-monde und das Schlechte den mysteriösen Russen zum Verfasser haben müsse. So sind nun einmal die Menschen: sie hätscheln ihre literarischen Schooßkinder und begegnen jedem neuen Talent mit Kälte und Mißtrauen. Hier in Frankreich und anderswo.

„Une pièce russe!" Dieses Schlagwort ging von Mund zu Mund, und selbst das feinfühlige Thermometer nahm davon Notiz und zeigte außergewöhnlicher Weise einige Kältegrade mehr, vielleicht blos um dem russischen Stück mehr Lokalfarbe zu geben. Vor dem Peristyl des Odeon hielt eine endlose Wagenburg und deponirte ein meist in schwere Pelzmäntel gehülltes Volk, dessen Heimat nur der unwirthliche Norden sein konnte. Kurz, die ganze russische Colonie hatte sich eingefunden. —

Noch bildet der Vorhang die Scheidewand zwischen dem Publikum und den Interpreten des Dichters, aber bald erdröhnen die drei traditionellen Hammerschläge. Sie geben das Zeichen zum Anfang. Das Stück beginnt.

Wir sind im Salon der Gräfin Danicheff und entschieden in Rußland. Die Möbel und das Getäfel von Eichenholz, Ahnenbilder an der Mauer, links die schwere Thüre zum Oratorium mit wunderlichen Heiligen darüber, rechts eine Terasse, welche gegen den sichtbaren Strom geht; in der Ferne erblickt man die Thürme von Moskau. Die Gräfin sitzt in einem violetten Hauskleid von gepreßter Seide, den Kopf von feinsten Anvers-Spitzen umgeben, in einem Lehnstuhl, links von ihr ein Papageienkäfig und rechts an einem runden Tisch die beiden Inventarstücke des Hauses: zwei altjungferliche Gesellschafterinnen. Zu den Füßen der Dame endlich sitzt auf einem Tabouret eine vorlesende blonde Schönheit; es braucht nicht viel Scharfsinn dazu, um in diesem Heldentypus der Marlitt, Werner und Detlef die Hauptperson des Stückes zu erkennen. Die Gräfin spricht mit mütterlichem Stolz von ihrem einzigen Sohn Wladimir, die Vorleserin Anna seufzt dazu . . . ich wette mit meinem Nachbar, daß die „Danicheff" nichts weiter sind, als eine russische „Waise von Lowood". Der Verlauf des Stückes hat mir Recht gegeben.

Die meisterhafte Exposion des ersten Actes gleicht dem „Marquis de Villemer" der George Sand; nur daß die Handlung in's Herz des Reußenlandes versetzt ist und im Gouvernement Nischni-Nowgorod spielt. Gleich zu Anfang wird die Jahreszahl 1838 genannt; wir können also annehmen, daß die Handlung gewiß die Verhältnisse der Leibeigenschaft berührt, welche erst lange später von Alexander II. aufgehoben wurde. Damit wird zugleich allen Denjenigen eine bittere Enttäuschung bereitet, die irgendwelche Satire der heutigen russischen Verhältnisse erwartet hatten. Eine diplomatische Auseinandersetzung macht dieses Stück nicht nöthig, das ist gewiß; im Gegentheil betont der Autor, daß er von Zeiten, die vergangen sind, spricht und macht sich damit zum Lobredner der jetzigen russischen Regierung und des Kaisers speciell, der 50 Millionen Leibeigenen die Freiheit verliehen hat. Die hiesigen russischen und namentlich polnischen Flüchtlinge sahen sich also in ihren Hoffnungen getäuscht.

Die Gräfin Danicheff ist in der nämlichen Situation der Marquise de Villemer. Ihr Sohn will eine Mesalliance eingehen. Um nun die beiden Liebenden zu trennen, greift sie zu einem Mittel, das nur in Rußland möglich — war. Sie verspricht, um Zeit zu gewinnen, ihrem Sohn, der im Begriffe steht nach seiner Garnison in Moskau zurückzukehren, nach Jahresfrist in seine Vermählung mit der Vorleserin zu willigen, wenn er sie bis dahin nicht vergessen und sich in die Prinzessin Walanoff verliebt habe, die sie ihm zur Gemahlin bestimmt. Wladimir, entzückt von der Güte seiner Mutter, ist es zufrieden und reist ab. Kaum ist er aber fort, läßt die Gräfin den Popen rufen und befiehlt ihm, sofort in ihrer Gegenwart Anna mit Osip, dem Kutscher des Hauses, zu vermählen. Von Jugend auf gewöhnt, die Leibeigenen weniger zu achten, als ihre Hunde und Papageien, sieht sie in diesem brutalen Beginnen nichts weiter, als ein kluges Auskunftsmittel, um eine ewige Schranke zwischen dem letzten der Danicheff und ihrer Hörigen aufzuthürmen. Umsonst versucht das unglückliche Mädchen den barbarischen

Willen der Herrin zu beugen und wendet sich vergebens an Osip mit der Bitte, er solle ihre Hand verschmähen und diese gewaltthätige Vermählung durch seine Weigerung unmöglich machen. Im Gegentheil: der Kutscher Osip liebt sie mit leidenschaftlicher Innigkeit und Anna erkennt nun erst die Tiefe ihres Unglücks. Die Trauung findet auf der Stelle in Gegenwart aller Schloßbewohner statt. Die Gräfin ist zufrieden, schenkt dem Leibeigenen=Ehepaar die Freiheit und schickt es auf eine entfernte Besitzung.

Dies ist der Inhalt des ersten Actes. Die Exposition kann nicht klarer ausgearbeitet sein, der erste Accord die eigenthümliche Stimmung des Stückes nicht energischer andeuten. Da ist kein Spielen mit Worten und Empfindungen, — das arme Mädchen leiht seinem Seelenschmerz keine auf „Abgänge" und Applaus der Gallerien spekulirende Tiraden, sondern schreit ob der Brutalität nur ein oder zwei Mal herzerschütternd auf. Da lebt und handelt Alles nüchtern, verständig, durch und durch realistisch. Man fühlt da den Autor der „Demi=Monde" heraus oder wenigstens einen gelehrigen Schüler, einen verwandten Geist. Daß von nun an das wahrhaft dramatische Leben sanft einschlummert, daß die Thaten den Worten weichen, ist vorauszusehen, denn der Stoff ist eben durchaus novellistisch trotz alledem. Immerhin aber ist zu bewundern, mit welcher Technik die breit= und also dünngeschlagene Handlung, die sich in einem zweiten Act völlig exponiren ließe, wie dieses Nichts noch volle drei Acte füllt, ohne daß auch nur einen Augenblick unser Interesse ermattet.

Da ist zum Beispiel gleich der zweite Act, dessen Zweck einzig darin besteht, daß hier Wladimir Anna's Zwangsheirath erfährt, seine Mutter verwünscht und schwört, sich an Osip und seiner Frau zu rächen. Alles Uebrige fördert die Handlung nicht im Mindesten: es ist ein russisches Genrebild. Wir sind in einer Theegesellschaft bei der Prinzessin Walanoff und Zeugen einer ungebundenen Causerie über alle möglichen und unmöglichen Themate. Da ist die elegante Herrin des Hauses, die schöne Prinzessin in einer Robe Louis XVI. mit ihren Freundinnen und der unvermeidlichen französischen Gouvernante und dem ditto deutschen Klavierspieler, der die Tasten discret hämmert, aufhört und wieder spielt, je nachdem seine Herrin Musik hören will oder nicht. Da ist ferner der Hausarzt Kureff, der den ganzen Tag am Kamin schläft und nur aufwacht, um die Vapeurs der Prinzessin und die Krämpfe des alten Prinzen zu vertreiben und dieser letzere selbst mit seinem Axiom: „Ach, wenn man alle Frauen heirathen wollte, die man liebt! . . . Man hat schon der Sorgen genug, um diejenige zu lieben, die man heirathet!" Wer nur ein wenig mit der heutigen französischen Dramatik vertraut ist, weiß mit mathematischer Gewißheit vorauszusagen, daß in dieser fremdländischen Gesellschaft sicher auch ein Franzose vorkommen muß, der den Chorus spielt. Wie im „Onkel Sam" von Sardou eine Pariserin über die amerikanischen Zustände urtheilt und fortwährend das Facit zieht, so ist hier dieselbe Rolle einem jungen Attaché der französischen Gesandtschaft zugetheilt. Er ist der Brennpunkt der Gesellschaft, er betrachtet Alles mit klugen Augen, steht erhaben ob der russischen Pseudo=Civilisation, ihm vertraut man sich an, ihn frägt man um Rath, er führt Alles zum guten Ende. Vorläufig ist er der Spaßvogel und Causeur dieses Cirkels: er beschreibt die Russin im Allgemeinen mit ebenso viel Kühnheit als Esprit, und wir schwören darauf, daß der unverfälschte Alexander Dumas fils aus dem Munde des Herrn de Taldé spricht. Wie hübsch sind alle diese fein pointirten und gut vorgetragenen Paradoxa! Schade, daß der oder die Verfasser nicht umhin konnten, in einer ebenso wohlfeilen wie plumpen Tirade ihren Allianz=Velleitäten Ausdruck zu geben. Der Anlaß dazu bot sich nicht von selbst, sondern es mußte dazu weit ausgeholt werden. Der junge Franzose erzählt nämlich eine weitläufige Bärenjagdgeschichte, die für ihn beinahe übel abgelaufen wäre. Natürlich wurde er durch Wladimir aus der Umarmung von Bruder Petz befreit und zollt dem Retter in der Noth uneingeschränktes Lob, als eben Wladimir selbst eintritt. Er sagt wörtlich: „Was ich gethan habe, das hätten auch Sie an meiner Stelle gethan. Eine wilde Bestie greift einen Franzosen von hinten an, ein Russe befreit ihn. So lange es Franzosen, Russen und Bestien giebt, wird es so sein!" Diese Tirade, die sich, wie mir ein gefälliger Freund hinterher im Zwischenact erläuterte, „nicht allein auf die Bärenjagd" bezieht, wurde

vom ganzen Hause „aufjauchzend wie der Wetterstrahl vom Donner“ mit einer dreifachen Applaussalve begrüßt. Diese Manifestation war in der That ebenso gewaltig wie spontan und einstimmig. Glücklicher Leichtsinn, der sich so leicht einen Bären aufbinden läßt!

Nach dieser Plauderei ersten Ranges erinnern sich die Autoren wieder der armen Fabel, die man doch eigentlich zu Ende führen sollte. Es folgen nun die Auftritte, welche ich bereits angedeutet habe. Wladimir, der im Begriffe steht, das auferlegte Probejahr zu verbummeln, trifft in dieser Theegesellschaft mit seiner Mutter zusammen. Diese kommt, um stehenden Fußes ihren Sohn mit der Prinzessin zu verloben, aber Wladimir glaubt, nur der Wunsch, ihn wiederzusehen, habe sie die 800 Stunden von Nischni-Nowgorod bis St. Petersburg zurücklegen lassen. In diesem Augenblick theilt ihm der französische Attaché die Wahrheit über Anna mit, die er selbst auf halbwegs wahrscheinliche Weise erfahren hat. Die Wuth und der Schmerz des jungen Danicheff kennen keine Grenze. Abseits der Gesellschaft und mit halblauter Stimme stellt er seine Mutter zur Rede und diese bestätigt die furchtbare Thatsache. Sie frägt den Wüthenden, was er jetzt beginnen wolle. „Beide tödten und dann mich selbst!“ ruft er aus und eilt ab. Wir glauben es dem wilden Moskowiten auf's Wort.

Aus diesem zweiten Act kann ich mich nicht enthalten, eine Probe mitzutheilen, die um so interessanter ist, als die „Danicheffs“ noch nicht im Druck erschienen sind und nicht insobald erscheinen werden. Grund hierfür ist der Umstand, daß nämlich bis jetzt sämmtliche bedeutendere Novitäten, die gedruckt wurden, von englischen und besonders deutschen Bühnenleitern und Uebersetzern als vogelfreies Gut angesehen waren. Durch diese neue, auch von Sardou und Barrière adoptirte Maßregel werden nun jene Herren gezwungen, für das Recht der Aufführung oder Uebersetzung mit dem Autor in Verbindung zu treten.

Taldé-Dumas plaudert über die Frauen wie folgt:

Ich theile die Frauen ein in zwei Hauptkategorien: erstens, die Frau des Luxus und zweitens, die eigentliche alltägliche Frau oder einfach die eine Hälfte des menschlichen Geschlechts. Die Erste macht uns zum großen Mann oder zum Verbrecher, — die Zweite ist unentbehrlich für die kleinlichen Kleinigkeiten des Lebens, das heißt: um unsere Kinder zu waschen oder die Knöpfe an unsere Hemden zu nähen. Die Erste heißt, wenn sie einen König liebt: Kleopatra oder Agnes Sorel; wenn sie selbst regiert: Semiramis, Elisabeth oder Katharina; wenn sie patriotisch ist: Jeanne d'Arc oder Charlotte Corday; ist sie Schriftstellerin, so unterschreibt sie sich: Sevigné, Staël oder George Sand; betritt sie die Bühne, so nennt sie das begeisterte Publikum: Malibran, Frezzolini, Mars oder Rachel; wenn sie einen einfachen Sterblichen ihrer Liebe würdigt, tödtet sie ihn und macht ihn zugleich unsterblich: dann führt sie den Namen der Formarina ... Die Zweite aber, die Zweite heißt einfach: Meine Cousine, Meine Nachbarin, Meine Köchin und sogar Meine Maitresse. Nun ist es aber eine Eigenheit des Mannes, daß er sucht und glaubt, der Geliebten einen jener schönen Namen geben zu können, die ich vorhin anführte. Aber ach, es kommt ein Tag, wo unser Ideal mit einem Mal zu einer bloßen Frau X oder einem simplen Fräulein Y zusammenschrumpft!

Prinz. Der hat die Frauen erkannt! ...

Baronin. Ja, aber nur mit dem Esprit, wie die Mehrzahl der Männer und besonders der Franzosen!

Prinzessin. Ah, bemerken Sie doch, meine Damen, wir Russinnen nehmen keine Sonderstellung ein. Wir gehören ganz einfach in eine Klasse mit Frau X und Fräulein Y.

Taldé. Die Russinnen?

Prinz. Sie scheinen verlegen?

Taldé. Nein. Und wenn es mir erlaubt wäre, die vielen Legenden Ihres Landes um eine zu vermehren, so könnte ich mich mit zwei Worten aus der Sache ziehen. — Als Gott das Weib schuf, besann er sich einen Augenblick und sagte: Es muß besser und schlechter sein! ... Und er schuf die Russin.

Baronin. Und das bedeutet?

Taldé. Daß Sie aller Uebertreibungen im Guten und Bösen, im Lieben und Hassen fähig sind, und daß ich meinem ärgsten Todfeind nicht wünschen möchte, von einer unter Ihnen geliebt zu sein, ohne selbst zu lieben, oder eine unter Ihnen zu lieben, die ihn nicht wieder liebte. Kurz und gut: glücklich wer Euch anbetet, glücklicher wer Euch entwischt! ... Der werde ich aber nicht sein! —

Im dritten Act sind wir im „Isba“ Osips, einer einfachen Stube mit Holzgetäfel, bäuerlichen Möbeln, einem großen Kachelofen und dem Bilde der Jungfrau über der

Thüre. Auch ein Klavier steht da und Anna spielt nachher darauf und Osip singt dazu. Aber es paßt nicht so recht hinein.

Die Unterhaltung der beiden Ehegatten ist von einer wunderbaren Zartheit und Innigkeit, die um so intensiver auf den Zuschauer wirken muß, als er wohl weiß, daß dieser Idylle ein nahendes furchtbares Unwetter droht. Da naht schon ein Sturmvogel, die Gräfin, welche ihrem Sohn zuvorkommen mußte. Sie hat einen wahrhaft macchiavellischen Plan ausgeheckt: sie will Osip mit einer Mission fortschicken und Anna zurückbehalten und ihrem Sohn entgegenführen. Sie soll die Maitresse ihres Lieblings werden, so denkt die zärtliche Mutter, und ihr Gefühl empört sich nicht im Mindesten, denn sie ist ja „nur eine Seele!"

Bis jetzt war Wladimir der Held des Drama's, nun muß er, so will es der Stoff, nothwendig in zweite Linie treten und — so bedenklich es auch sein mag — dem Kutscher Osip den ersten Platz überlassen. Die ganze Lösung hängt nur von ihm ab. Die Autoren, und das ist ihr erstes Verdienst, haben es verstanden, uns diesen seltsam großen Charakter verständlich zu machen. Wohl ist er der rechtmäßige Gatte der ehemaligen Vorleserin und er liebt sie seit Jahren mit einer unendlichen Gluth, aber als er ihren Schmerz vor der erzwungenen Vereinigung sah und die Gefühle der beiden Liebenden und der grausamen Mutter errieth, da schwur er ihr und sich selbst, das doppelt geliebte Weib dem verehrten Herrn nach Ablauf des Probejahrs unberührt zurückzugeben, wie er sie aus der Hand des Priesters empfangen hatte. Osip und Anna lebten wie Geschwister; und so schnell [illegible] seine Liebe und Verehrung für Anna zur [illegible] früher [illegible] in Anna die Liebe zu Wladimir und die reine Verehrung zu Osip. Und nun kommt die selbstische Mutter und fordert die Erniedrigung seiner Heiligen! Osips Gemüth bäumt sich bei dieser Zumuthung empor und die Entrüstung und der Schmerz verleihen dem ungebildeten Manne die Sprache und die Seele eines Erleuchteten. Wie über die einsamen Steppenkinder eines Turgenjeff oder Sacher-Masoch kommt auch über Osip etwas Prophetisches: er spricht in einer byzarr-mystischen Art von innern Stimmen, die sein Thun und Lassen beeinflussen, er kennt nicht das vernünftige Ueberlegen, nicht die Weisungen eines Ehrgefühls, nein! sein Gewissen ist sein rathender und helfender Schutzengel und er weist die Zumuthung seiner Herrin mit respektvoller Entschiedenheit zurück.

Jetzt tritt Wladimir auf und bedroht seinen einstigen Leibeigenen mit der Peitsche. Er wirft ihm seine Undankbarkeit vor und frägt Osip, wie er sich jemals zum Werkzeug eines solchen Verraths hergeben konnte. Osip klärt ihn auf; es ist bewundernswerth, mit welcher Feinheit Dumas diese delikate Aufgabe gelöst hat, ohne weder Goethe's „keusche Ohren" noch keusche Herzen im Geringsten zu verletzen.

Aber die Hingebung Osip's wäre umsonst, wenn nicht eine Scheidung die Bande der Pseudo-Gatten lösen würde. Diese Frage behandelt der letzte Act dieses interessanten Stücks.

Die Scene zeigt uns wieder den Salon des ersten Actes. Mutter, Sohn und Geliebte sind beisammen und Alles scheint in schönster Ordnung zu sein. Fast berührt es uns banal, wie Anna im prächtigen Salonkleid am Arm ihrer zweifelhaften Schwiegermutter auftritt. Die blonden Gretchenzöpfe und das schlichte Hauskleid paßten doch besser zu ihrer echt deutschen Erscheinung, die gewiß nach des Dichters Intention war, welcher ursprünglich — ich möchte darauf wetten — in Anna das Prototyp einer der unzähligen deutschen Erzieherinnen in Rußland, also der früheren Colleginnen von Karl Detlef, zeichnen wollte. Ob wohl erst Dumas aus ihr eine ihm und seinem Publikum sympathischere leibeigene Russin gemacht hat? Wer kann das wissen!

Die im Danicheff'schen Schloß erwartete Prinzessin Walanoff tritt auf. Sie hatte die Erwirkung des Dispenses beim Kaiser übernommen, freilich mit dem geheimen Hintergedanken, die Scheidung zu hintertreiben. Damit wollte sie sich an Wladimir rächen, der ihre Liebe zu Gunsten einer armen Vorleserin verschmäht hatte. Es gelang ihr, der Kaiser verweigerte den Dispens und mit der Genugthuung vollendeter Rache eröffnet sie den Liebenden die trostlose Nachricht. Nun folgt eine sehr schöne Liebesscene. Wladimir schlägt der Geliebten vor, mit ihm in ein anderes Land zu entfliehen und dort die

Seinige zu werden. Aber Anna weist es entrüstet von sich: so lange sie den ehrlichen Namen des großherzigen Mannes trage, der sie heirathete, um sie zu retten, werde sie ihm keine Schande bereiten.

Welches kann die Lösung dieses gordischen Knotens sein? Alles ist so unlöslich verkettet, daß kein anderer Ausweg übrig bleibt als der Tod. Osip hat schon daran gedacht, aber würde sein Schatten nicht beständig zwischen Wladimir und Anna spuken, wie Banquo's Geist an Macbet's Tafel, und ihr Glück trüben und ihr Gewissen mit herber Anklage foltern? Wenn er einfach das Feld räumen und auswandern würde? Das wäre nicht bestimmt und dramatisch genug und würde doch die Liebenden nicht über die Größe seines Opfers beruhigen. Die Autoren haben ein Drittes gewählt. Nach russischen Gesetzen soll — ich bin incompetent — eine Ehe aufgelöst sein, wenn Eines von Beiden ins Kloster geht; der in der bürgerlichen Gesellschaft verbleibende Theil aber bedürfe zur Wiederverehelichung einen Dispens des Czaren. Diese Autorisation nun hat Osip erwirkt; das Wie würde uns hier zu weit führen. Anna ist also frei und wird Gräfin Danicheff. Osip aber empfängt zu gleicher Zeit die Weihen durch den Priester und segnet das neue Ehepaar.

Der Vorhang fällt und der unerhörte Beifall läßt uns für den Augenblick die Zweifel vergessen, die ob dieses anscheinend so gemüthlichen Schlusses in uns erwachen. Wir fragen, ob der Tod Osip's nicht in gleicher Weise das Glück des jungen Paares vergällen würde, wie dieses freiwillige Scheiden aus der socialen Welt, diese Einkerkerung in eine freudlose Enge der Entsagung und mönchischen Ascese. Wir fragen ... doch nein, wir freuen uns ob des großartigen Erfolges dieses immerhin lebensvollen und aufrichtigen Dramas und stimmen in den rauschenden Beifall ein.

Der Vorhang erhebt sich wieder. Die Spieler der Hauptparte empfangen die begeisterten Ovationen. Sie haben sie verdient. Mit Ausnahme der Darstellerin der Gräfin Danicheff waren fast Alle vortrefflich. Dies gilt besonders von dem jungen Debütanten, Herrn Marais, dessen erstes Auftreten, und zwar in der schwierigen Rolle Wladimirs, geradezu meisterhaft war.

Zum zweiten Mal erhebt sich der Vorhang, und der Beifallssturm legt sich, als einer der Schauspieler ums Wort bittet.

„Meine Herren und Damen! Das Stück, das wir die Ehre hatten Ihnen vorzuspielen, ist von Herrn Pierre Newski."

Ein Name so fremd meinem Ohr wie meinem Herzen. Alexander Dumas fils ist also seinem Versprechen, sich nie in einer Autorenfirma als Collaborator zu nennen, auch diesmal treu geblieben. Daß aber blos der Pseudonym des mysteriösen Russen genannt wurde, gilt Allen für ausgemacht. Die Neugierigen sind wüthend. Mein Nachbar sagt: Man hat nicht recht, wenn man dem Odeon nachsagt, es spiele keine Stücke von unbekannten Dichtern!

Die Kunst, Theaterkritiken zu lesen.

Von Siegmund Haber.

Lebte da einst vor längerer Zeit ein in weiteren, namentlich mythologischen Kreisen wohlbekannter älterer Herr (Stand: Gott, Name: Zeus, Charakter: veränderlich), der, wie ich kühn behaupte, mit Fug und Recht als Erfinder unserer noch heute gangbaren Komödie anzusehen ist, wenngleich die eigentlichen Fachgelehrten bis zu diesem Augenblick noch nicht hierauf gekommen sind. Was hat man dem alten, würdigen Olympier bisher nicht Alles angedichtet! Mit allerhand menschlichen Schwächen soll er behaftet gewesen sein; das seiner Frau Gemahlin gegebene Treueversprechen soll er nicht immer mit der nöthigen Konsequenz gehalten haben; von Abenteuern mit anderen jungen Damen erzählt man die merkwürdigsten Geschichten: das ist Alles nicht wahr! Schlimm genug, daß man den Göttervater, den Wolkenversammler, den Hochdonnerer bis zum heutigen Tage solcher Allotria fähig halten konnte! Zeus that nichts, als daß er in unserm modernen Sinne hin und wieder Komödie spielte. Das ist alles. Thun das einzelne unserer heutigen Hoheiten nicht auch, ohne daß sie sich dadurch etwas von ihrer Würde vergeben?

Hauptsächlich ist es jenes bekannte Genre kleiner, nur von zwei Personen zu spielenden Lustspiele, von den Franzosen Proverbes genannt, welche wir dem Kroniden verdanken, und von denen man nichts verlangt, als einen leichten, graziösen Dialog, einen originellen Liebhaber und: daß sie sich zum Schluß „kriegen". Hierin bewegte sich Zeus mit vollendeter Meisterschaft! Seine vorzüglichen Leistungen als Banquier Goldregen, als Baron von Schwan, als Herr von Ochs, und das brillante Zusammenspiel mit seinen Partnerinnen, den Damen Danaë, Leda und Europa sind heute noch unvergessen. Ich bin überzeugt, daß Zeus' mimische Darstellungen um so gelungener waren, als er in vollkommen unbefangener Weise vor einem harmlosen Publikum agirte, welches nur genießen, aber nicht — und hier komme ich auf den Kern meines Artikels — kritisiren wollte.

Ja damals war es eine goldene Zeit, da es noch keine Kritiker gab! Leider sollte sie nicht lange währen. Und das ging so zu: Wieder hatte Zeus eines seiner bekannten kleinen Scherzspiele zur Aufführung gebracht, und zwar in Gemeinschaft mit einem gewissen Fräulein Aegina, Tochter des Herrn Asopos. Alles ging gut, ein Jeder war zufrieden; mit Ausnahme eines einzigen Menschen, eines sicheren Sisyphos. Der machte allerhand Ausstellungen, raisonnirte und brachte die Sache in die Oeffentlichkeit, mit einem Worte: er zeigte sich als der erste Kritiker. Zeus, der bereits alle Untugenden eines modernen Schauspielers hatte, war infolgedessen über Sisyphos sehr aufgebracht und expedirte ihn, da er die Macht dazu besaß, in den Tartarus, allwo der Kritiker zur Strafe bekanntlich einen schweren Stein stets vergeblich einen hohen Berg hinaufwälzen mußte, eine zeitraubende, ungesunde und höchst unlohnende Beschäftigung.

Sisyphos ist also, wie ich dem geneigten Leser bewiesen habe, in jeder Beziehung der Stammvater unserer heutigen Kritiker geworden. —

Schlimmes Geschäft, das eines Recensenten! Er kann es effectiv Keinem recht machen. Lobt er einen Schauspieler, dann ärgern sich die anderen; lobt er alle

Mitwirkenden, dann ärgert sich der, welcher sich der hervorragendste dünkt. Das Publikum verlangt, daß die Kritik piquant sei. Nun kann man wohl piquant tadeln, aber nie piquant loben. Tadelt der Kritiker also, dann gefällt dies wohl dem Publikum, aber den Schauspieler macht er sich zum Feinde. Tadelt er ein gutes Stück, so geht das Publikum doch ins Theater, und der betreffende Director lacht ihn aus; lobt er hingegen ein schwaches Bühnenwerk, so geht trotzdem kein Mensch hin, und der Director ist wieder unzufrieden mit ihm, weil sein Geschreibsel so wenig Eindruck auf die Leute macht. Ereifert er sich heut in hoher, sittlicher Entrüstung darüber, daß der Schauspieler Herr X. zu sehr mit den Armen umherwirft, dann kann er sicher sein, daß Herr X. das nächste Mal auch mit dem Umherwerfen seiner Beine nicht kargen wird. Tadelt er an Fräulein Y., daß sie beständig die letzten Silben der Worte verschluckt, dann kann er hundert gegen eins wetten, daß sie das nächste Mal auch noch die vorletzten hinter dem Gehege ihres Gebisses zurückbehält. Giebt er heut einem Autor den dringenden Rath, die Charactere der in seinem Stück vorkommenden Personen mehr zu vertiefen, dann darf er mit Bestimmtheit darauf rechnen, daß im nächsten Opus die Figuren noch weit schablonenhafter ausfallen werden. Kurz, er ist immer der Sisyphos, der den schweren Stein vor sich herwälzt, ohne Hoffnung, ihn je auf des Berges Gipfel als weit ins Land schauende Trophäe aufpflanzen zu können.

Auch noch in einer anderen unangenehmen Lage befindet sich der Kritikus, und zwar, daß er factisch nicht Alles sagen darf, was er denkt. Thäte er das, dann würde er jedem Theaterdirector das „Geschäft“ verderben, dem Publikum jeden Glauben an den Schauspieler nehmen. Beides ist vom practischen Standpunkt aus nicht thunlich. Daher haben sich die Herren Recensenten nach einem Ausweg umgesehen und einen solchen auch wirklich gefunden.

O daß Sisyphos damals schon so glücklich gewesen wäre! Wie gut würde es ihm in der Unterwelt gegangen sein! Nehmen wir einmal an, er hätte schon so viel Schlauheit besessen, wie seine Epigonen, was würde er gemacht haben? Eine Maschine hätte er sich konstruirt, eine Winde, einen Flaschenzug, einen Hebelapparat oder ähnliches, die hätte er für sich arbeiten lassen, während er ruhig dabei stehen konnte, ohne sich groß anzustrengen. Fällt dann der Stein trotzdem wieder herunter, lass' ihn fallen, was schadet's?

Unsre heutigen Kritiker haben eine derartige Maschine, die ihnen arbeiten hilft. Ist Jemand neugierig zu wissen, wie die Maschine heißt? Sie heißt: die Phrase. Ihrer bedienen sich die Leute, die in der Jetztzeit die Sisyphosarbeit der Kritik zu verrichten haben, mit großem Glück und gutem Erfolge; mit ihr setzen sie ihre Artikel zusammen, sie enthebt sie des Denkens und, vor allen Dingen, des unangenehmen Anstoßens nach verschiedenen Seiten hin. Man ist in der Vervollkommnung der Phrase so weit gediehen, daß das unbefangene Publikum darüber hinweg liest, ohne die „Maschine“ zu merken.

Soll ich dem Leser in Bezug hierauf die Augen öffnen? Wer weiß, ob mir dafür die Kritiker von Fach die meinigen nicht auskratzen werden. Sei es trotzdem! Ich will es wenigstens mit den allergangbarsten Phrasen unternehmen:

„Die überaus fleißige Direction des N. N. Theaters, unablässig bemüht, dem Publikum stets Neues und Interessantes zu bieten, hat uns gestern Abend schon wieder eine Novität gebracht.“ Das klingt wunderschön. Hiermit ist in der That alles ausgedrückt, was man nur irgend will: Lob der Direction, Aufforderung an das Publikum, solch' redliches Bemühen durch fleißigen Besuch der Musenanstalt zu belohnen &c. &c. Was heißt es aber aus dem Kritischen ins Deutsche übersetzt? Nichts anderes als: Die Direction des N. N. Theaters hat entschiedenes Unglück mit ihren Novitäten. Kein einziges Stück will einschlagen. In ihrer Verzweiflung bringt sie jede Woche irgend einen neuen Schmarren heraus, hoffend, endlich etwas zu finden, was der traurigen Ebbe in ihrer Kasse ein Ende macht. Ihr, wie auch jeder anderen Direction „unablässiges Bemühen“ geht nur dahin, ein Zugstück zu finden, welches so lange als möglich vorhält, und wenn es durch volle zehn Jahre das Publikum

ins Theater zöge, so wäre das die glänzendste Anerkennung, die ein Director für seinen „Fleiß" erstrebt. —

„Gestern debutirte Frl. A. als schöne Helena. Ueber ihrer Leistung schwebte ein wahrhaft poetischer Hauch. Mit wohlthuender Decenz und mit anmuthigster Weiblichkeit verstand sie die vielen Klippen zu umgehen, zu denen diese Rolle sonst nur gar zu sehr herausfordert." Großartig! Der gläubige Leser sieht die junge Dame vor sich, bildschön, mit langem, eigenen, blonden Haar, mit dem Ausdruck himmlischer Sanftmuth im Gesicht. Das muß eine entzückende Helena gewesen sein! — Du lieber Himmel! Die obige Phrase besagt nur, daß Frl. A. nicht eine Ahnung vom Spiel hat, daß sie dasteht — salva venia — wie ein Stock und daß sie auch nicht eine einzige der vielen niedlichen Pointen der Rolle zur Geltung gebracht hat.

„Der Mephisto des Herrn B. war eine äußerst originelle Leistung. Vor Allem müssen wir der consequenten Durchführung des derb realistisch aufgefaßten Characters unsre volle Anerkennung zollen." Da haben wir's. Derb realistisch hat er die Rolle gespielt. Was mag das heißen in unsere Sprache übersetzt? Soviel ich weiß, ungefähr Folgendes: Herr B. hat die Partie weder diabolisch, noch humoristisch, noch ironisch, noch sonst wie aufgefaßt, vielmehr spricht er sie in gewöhnlichem Konversationston „'runter" und macht dazu ein Paar, dem prosaischesten Alltagsleben entnommene Mätzchen. Erwärmt war von der ganzen Leistung eigentlich kein Mensch, aber man hat Rücksichten auf den Schauspieler oder auf den Bühnenvorstand zu nehmen, folglich hilft man sich mit der Phrase von der derben Realistik. Realismus nennt der Kritiker heute auf der Bühne Alles, was an Schlafrock und Pantoffeln, oder an die Bierbank erinnert. Wenn sich Einer recht „räkelt", wenn Einer seinen Aerger dadurch zu erkennen giebt, daß er sich wüthend den zugeknöpften Rock aufreißt, wenn Einer sich auf dem Theater die Brille mit dem Taschentuch putzt, oder wenn er sich gar schneuzt — ach, dann hat er seine Rolle entzückend realistisch gespielt! Na, meinetwegen!

„Frl. C. entwickelte wiederum ein außerordentlich munteres, degagirtes Spiel." Nun freilich, man muß am Ende galant gegen Damen sein. Man kann doch nicht gut sagen: Frl. C. hat sich für die Darstellung ihrer Soubretten den ersten besten Gassenjungen als Vorbild gewählt, so gänzlich unweiblich, herausfordernd und frech war ihr Auftreten! Da hilft sich denn der liebenswürdige Kritiker mit dem überaus gebildet klingenden Worte: degagirt.

„Ganz unwiderstehlich wirkte Herr D. durch seinen trockenen Humor." Herr D. hat nämlich einen äußerst „dankbaren", flotten, humoristischen Liebhaber und Bonvivant zu spielen. Nun recitirt er die Rolle ohne eine Miene zu verziehen und ohne ein Wort besonders zu betonen. War er trotzdem nicht im Stande, die Witze, Schlagwörter und scherzhaften Wendungen, mit denen der Autor diesen Part überreich ausgestattet hat, ganz — wie man in der Theatersprache sagt — umzubringen, dann entdeckt der Kritiker bei ihm einen trockenen Humor. Notabene giebt es diesen trockenen Humor nur bei „Künstlern", welche „erstes Fach" spielen und an die das Publikum „glaubt"; bei Vertretern zweiter und dritter Rollen würde man eine solche Darstellungsweise unausstehlich, langweilig und lächerlich nennen.

Es mag an diesen Paar Beispielen genug sein. Vielleicht wird Mancher hieraus erfahren, woher es kommt, daß sein Urtheil von dem des wohlbestallten Zeitungsreferenten in vielen Punkten so oft abweicht.

Kritische Rundblicke.

Bücherdramen.

Die Christin. Trauerspiel in vier Acten. Von Sigmund Kolisch. Wien, L. Rosner. 1876.

Sulamith. Trauerspiel in fünf Acten. Von Franz Keine. Mit einer Vorrede von Heinrich Laube. Wien, L. Rosner. 1876.

Auch nicht aufgeführte Dramen haben ihre Coulissen. Man sucht sie zwar vergebens in den Blättern des Buches, als welches nicht aufgeführte Dramen gezwungen sind, sich darzustellen; allein bei einiger Forschung nach den Umständen, die das Auftreten auf der Scene verhinderten, wird man immer einen Blick in Lebensverhältnisse thun, die leicht interessanter sein können als das Stück.

Was nun aber hinter den Coulissen der nicht aufgeführten „Christin" von Kolisch vorgeht, kann keine sehr verwickelte Intrigue sein. Denn die Unbrauchbarkeit für das wirkliche Theater liegt zu sehr auf der Hand. Eine sehr fromme alte Gräfin im katholisch fanatisirten Spanien des 16. Jahrhunderts hat aus Versehen in ihrer Jugend geliebt, und noch dazu einen Juden! Juden sind bekanntlich Pfandleiher — diesmal aber ist das Pfand der „Christin" in der Hand geblieben. Es ist ein Söhnlein, und nachdem sie erfahren hat — nur etwas später als Donna Clara in Heine's wunderschöner Romanze — daß der Verführer mit irgend einem „vielbelobten", reichen Rabbi in naher Verwandtschaft steht, schickt sie das Kind nach Deutschland, den Geliebten aber verräth sie der heiligen Inquisition, die ihn ordnungsmäßig verbrennen läßt. Die Gräfin scheut sich sogar nicht, das Auto-da-fé des Heißgeliebten mit anzusehen. Dies Alles thut sie auf den Rath ihres Beichtvaters, also aus purer römisch-katholischer Frömmigkeit. Das verstoßene Kind kömmt als ein schöner Jüngling, der seine Eltern sucht, nach Spanien zurück. Die Gräfin erkennt ihn, ist sehr erschüttert und vertraut die ganze Geschichte ihrem dermaligen Beichtvater an. Dieser ist zufällig ein ganz anderer Mann als der frühere, aufgeklärt, freisinnig, ein christlicher Nathan der Weise. Er steckt der Gräfin ein Licht in den Kopf, sie sieht, daß sie lange dumm gewesen, und vor Verzweiflung, daß sie es war, oder auch, daß sie es nicht mehr ist (diese Doppelpein bildet eben den innern tragischen Conflict), stößt sie sich einen Dolch in das Herz.

Wenn die tragische Schuld statt auf einem Irrthum des Herzens auf einem Mangel an Verstand beruhte, dann wäre der Verfasser dieses Trauerspiels selbst ein tragischer Held und man könnte mit Fug und Recht von ihm verlangen, daß er sich an seinem eigenen Stück zu Tode lese und den vier Acten dadurch den herkömmlichen fünften Tragödien-Act beifüge.

Was sich also die Coulissen dieses Buchdramas zu erzählen haben, ist nicht viel. Eine Merkwürdigkeit ist gleichwohl daraus zu berichten. Dieser Poet, der in seinen reifsten Jahren eine so colossale Verkennung der Natur des Dramas überhaupt zum Besten giebt, war einst der Rhadamantus in der Hölle, welche den dramatischen Dichtern auf Erden bereitet ist. Sigmund Kolisch saß einst zu Gericht über das gesammte Theaterwesen einer großen Stadt — freilich in einer kleinen Zeit. Er war vor 1848 Referent über die vornehmsten dramatischen Aufführungen in Wien und sein Organ war die einzige geachtete Zeitschrift, welche die Kaiserstadt damals besaß: Witthauer's „Wiener Zeitschrift". Bei mangelhafter ästhetischer Bildung und wenig Geist war Kolisch mit einem gewissen, wenn auch seelenlosen Pathos des Vortrags ausgestattet, was damals hinreichte, literarisches Ansehen zu verleihen. Hat es ja sogar später noch genügt, dem Feuilletonisten Kolisch Zutritt zu großen Blättern zu verschaffen.

Viel Interessanteres erzählen sich die Coulissen des ebenfalls unaufgeführten Trauerspiels „Sulamith", schon weil Heinrich Laube das Sprachrohr ist, dessen sie sich bedienen. Der Verfasser ist nicht aus Paris, sondern aus Oberösterreich, dennoch hat Heinrich Laube das Stück zur Aufführung angenommen, freilich erst nachdem er es gelesen hatte. Französische Stücke genießen bei ihm den Vorzug, bisweilen auch ohne erst von ihm gelesen zu sein, zur Aufführung angenommen zu werden. Es ist also kein eigentliches Bücherdrama, diese „Sulamith", es stand schon auf der Schwelle des Podiums, die Proben sollten beginnen. Da kam der Börsensturz, der bekanntlich nebenbei in Wien ein Journalsturz und ein Bühnensturz war. Nun ist es charakteristisch für das deutsche Theaterwesen, daß Laube sich nicht mehr getraute und sich noch bis heute nicht getraut, das von ihm selbst als werthvoll anerkannte Trauerspiel eines jungen Dichters zu geben, weil es nur solche Effecte hat, die rein aus der Begabung entspringen und die nicht zur Noth der Regisseur auch erfinden könnte. Um den armen Tantalus von Poeten, dem die süße Frucht der Insceneſetzung in dem Augenblicke vom Munde weggenommen wurde, als er ihn schon danach aufsperrte, einigermaßen zu entschädigen, leiht Laube dem Buche das Gewicht eines Geleitbriefes. Es ist demselben nicht mehr zu entnehmen, als was ich erzählte, höchstens noch, daß bei Einreichung des Stückes gerade eine gelehrte Arbeit Dr. Altschul's über „das hohe Lied" des Königs Salomo erschienen war.

„Sulamith" ist die Dramatisirung dieses biblischen Liebesliedes. Was Heinrich Laube damals noch nicht wissen konnte, ist, daß sich Dr. Altschul mit einem verdienstvollen gelehrten Commentar zum „hohen Lied" nicht begnügte, auch nicht mit einer bloßen Uebersetzung desselben, sondern eine Bearbeitung, halb dramatisch, halb lyrisch-episch, selbst versuchte, die ein Irrthum ist, in den nur ein Gelehrter verfallen kann und unfreiwillig eine der spaßhaftesten Parodien bildet, die in der Literatur vorkommen. Unter Andern sind darin die Liebenden mit einander „verquollen und verquickt".

Das Trauerspiel von Franz Keine ist höchst lesenswerth, die Gabe eines ernsthaften Talentes, das vom Jambenrecht des Tragödienschreibers nirgends einen belästigenden, lyrischen Mißbrauch macht. Das Stück ist fesselnd auch für den naiven Leser; auch Bücher haben ihr Publikum der letzten Galerie. Ein solches zu gewinnen, ist für Dramen kein Makel, vielmehr ein Kriterium ihres Werthes. Als Friedrich Halm seine ersten dramatischen Versuche seinem Lehrer M. Enk vorlegte, da sagte dieser: „Alles schön und gut, aber die Schusterbuben gehen Ihnen nicht hinein".

Was zu wünschen übrig bleibt, ist, daß Keine's Stück in ursprünglicher Gestalt veröffentlicht wäre. Laube hat behufs Erleichterung der Scenirung Aenderungen angerathen und durchgesetzt — und es ist zu befürchten, daß dadurch der Wirkung des Gedichtes, wenigstens beim Leser, geschadet wurde.

W. Stachel.

Eine neue Odyssee-Uebersetzung.

Homer's Odyssee. Uebersetzt und erklärt von Wilh. Jordan. Frankfurt a. M. 1875.

Wenn heute ein unbekannter Gelehrter oder Dichter mit einer neuen Uebersetzung der Odyssee hervorträte, so könnte man darauf wetten, daß dieselbe, auch wenn sie gut wäre, keine sonderliche Beachtung finden würde. Wenn aber ein Mann wie Wilh. Jordan, der nicht nur ein gründlicher Kenner der griechischen Sprache, sondern auch einer der wenigen lebenden Dichter, vielleicht der einzige, ist, dem es gelungen, mit einem eigenen, ernsten, breit angelegten Epos unsere Zeit zu packen, eine neue Uebersetzung des unsterblichen alten Heldengedichtes in die Welt sendet, so werden wir von vornherein geneigt sein, diese Erscheinung als ein literarisches Ereigniß zu begrüßen.

Die kurze, kernige, gedankenreiche Einleitung schon zeigt uns, daß wir einem Manne gegenüberstehen, der nicht im Entferntesten daran zweifelt, daß er im Stande sei, sein Werk gerade so durchzuführen, wie er es für richtig hält, für den es daher nur darauf ankommt, sich die Grundsätze klar zu machen, nach denen er bei seiner Uebersetzung zu verfahren gedenkt; und wir sehen sofort, daß Jordan sich nicht nur selbst vollkommen klar über alle einschlägigen Fragen ist, sondern es auch versteht, seine Leser zu überzeugen. Daß andere Ansichten manchmal mit etwas allzuderben Ausdrücken, als „kolossaler Unverstand" u. dgl. abgefertigt werden, können wir dem produktiven Praktiker zu gute halten; ja wir werden uns dadurch nicht irre machen lassen, in einigen wenigen Fällen trotzdem unserer eigenen Meinung zu bleiben.

Was Jordan von der Voßischen Uebersetzung sagt, indem er ihre bahnbrechende Bedeutung vollkommen anerkennt, aber doch die Nothwendigkeit betont, sie durch eine neue zu ersetzen, welche dem Geist der deutschen Sprache weniger Gewalt anthue und mit größerem eigenen poetischen Gefühl des Uebersetzers gebildet sei, wird Jeder unterschreiben. Ebenso überzeugt wird Jeder sein, daß Wiedasch, Uschner und selbst Donner in dieser Beziehung nicht das Höchste erreicht haben, wenngleich man ihren Versuchen doch etwas mehr als „gute Kenntniß des Griechischen und gewissenhaften Fleiß" nachsagen könnte. Natürlich würde Jordan die neue Uebersetzung nicht unternommen haben, wenn er sich nicht zugetraut hätte, sie besser zu machen, als seine Vorgänger; und ich nehme keinen Anstand, gleich hier zu erklären, daß er dieses Ziel wirklich erreicht hat. Ich halte die Jordan'sche Uebersetzung der Odyssee Alles in Allem in der That für die beste, welche die deutsche Literatur besitzt.

Die Schwierigkeit, für die mannichfaltigen Erscheinungen, die der epische Dichter darzustellen hat, stets zugleich den an sich passendsten und den dem Metrum am vollendetsten sich einfügenden Ausdruck zu finden, eine Schwierigkeit, die manchmal zur Unmöglichkeit wird, hat Jordan in dem „Theorie der poetischen Störungen" überschriebenen Abschnitt der Einleitung geistvoll und einleuchtend behandelt. Jedem, der selbst auf diesem Felde sich versucht hat, wird Alles aus der Seele geschrieben sein, was der Dichter hierüber sagt. Auch wird man alle Folgerungen, die Jordan daraus für die Kunst des Uebersetzens zieht, bereitwillig gelten lassen. Sehr treffend resumirt er dieselben folgendermaßen: „Deshalb ist die sogenannte wortgetreue Uebersetzung eines Gedichts, wenn sie etwas anderes sein will als ein sprachliches Lehrmittel, etwas in sich Widersprechendes, deshalb jeder Versuch, einen Dichter in der Urform zu übertragen, wenn ihn ein Nichtdichter unternimmt, der Mann möge sonst noch so begabt und gelehrt sein, so hoffnungslos verurtheilt zu gänzlichem Mißlingen." Es ist also im einzelnen Falle sogar möglich, daß der Uebersetzer in seiner Sprache eine geringere „poetische Störung" zu überwinden hat, als sie dem Dichter des Originals entgegenstand, so daß in solchen einzelnen Fällen der Uebersetzer einen besseren und poetischeren Ausdruck an die Stelle desselben Ausdrucks des Urtextes setzen kann.

Sehr wahr sind auch die Bemerkungen, die Jordan, hieran anknüpfend, über den Gebrauch der Eigenschaftswörter macht, die sich bei Homer oft ganz konventionell vor denselben Hauptwörtern wiederholen, die aber, wörtlich übersetzt, einen Sinn erhalten, an den die Griechen sicher niemals gedacht. Sorgfältig geht Jordan auf die ursprüngliche Bedeutung der Wörter zurück und sucht einen deutschen Ausdruck für sie zu finden, der im gegebenen Falle am besten paßt. Daher kommt es, daß einzelne Ausdrücke, wie δαιμονιος, von Jordan fast jedesmal verschieden übersetzt werden; denn „wenn uns die gleiche Grundvorstellung fehlt und mit ihr auch das Proteuswort, das sein Gesicht für jeden Zweck so geschmeidig als deutlich verwandelt, dann muß er dieses der Situation gemäß jedesmal durch ein anderes vertreten lassen." Im Einzelnen werden die Philologen zu entscheiden haben, ob die neuen Uebersetzungen, die Jordan vorschlägt, allgemein werden angenommen werden können. Mit der „eulenäugigen Athene" steht er schon nicht mehr allein da. Sicher wird man auch seine „Rosen streuende Frühe" billigen. Auch gegen seine Erklärung des Beiworts „hundsäugig" als kurzsichtig, verblendet, — des verhältnißmäßig blöden Blickes der Hunde wegen, — wird man schwerlich eine ernste Einwendung machen können. Aber es soll in diesen Fragen, wie gesagt, den Philologen nicht vorgegriffen werden.

Dagegen müssen wir Jordan in allen Interpretationsfragen seines eigenen bedeutenden episch-poetischen Taktes wegen ein sichereres Urtheil zutrauen als den meisten Fachgelehrten. Diese letzteren werden gut thun, verschiedene zum ersten Mal von Jordan für unecht erklärte Stellen, mindestens mit den meist sehr augenfälligen Gründen, die der geniale Uebersetzer gegen sie vorgebracht, nochmals gründlich zu prüfen, ehe sie dieselben fernerhin wieder gutheißen. Dasselbe gilt von einigen Umsetzungen.

Natürlich konnte ein Mann, der so daran gewohnt ist, wie Jordan, sich Rechenschaft von seinem Thun und Lassen abzulegen, keine Odyssee-Uebersetzung in Hexametern veröffentlichen, ohne die Grundsätze darzulegen, nach denen er beim Bau der deutschen Hexameter verfahren. Seiner früheren Schrift über den epischen Vers reiht er dementsprechend hier eine kurze und präcise Abhandlung über den deutschen Hexameter an. Hier aber wird nach wie vor am ersten eine abweichende Auffassung möglich sein — nicht zwar in dem, was Jordan über den musikalischen Ursprung des griechischen

Metrums sagt, auch nicht in den allgemeinen Folgerungen, die er daraus für die Behandlung des Hexameters zieht, wohl aber in einzelnen theoretisch vertheidigten und praktisch auf jeder Seite befolgten Konsequenzen.

Jordan gehört zunächst zu Denen, welche den Trochäus an Stelle des Daktylus im deutschen Hexameter für unentbehrlich halten. Unsere meisten und besten Dichter haben diese Ansicht getheilt und ihr entsprechend geschrieben; selbst Voß hat viele Trochäen in seiner Odyssee stehen lassen. Hierin folgt Jordan also nur ziemlich allgemein Anerkanntem; ja, er macht einen sparsameren und geschmackvolleren Gebrauch von den Trochäen, als manche seiner Vorgänger. Eigenartig werden seine Verse dagegen dadurch, daß er an die Stelle der einen der beiden Kürzen in der Senkung des Daktylos sehr oft eine Silbe stehen läßt, die wir auch nach unserm Accentuirungs-Princip doch als gewichtigere Silben anzusehen gewohnt sind. Jordan gebraucht also unbedenklich Worte wie „Aufgänge" und „Fledermaus" als Daktylen; sehr oft setzt er zu Worten wie „Andrang", „Unglück" noch eine dritte kurze Silbe hinzu, um den Versfuß zu füllen; am öftesten sind Fürwörter wie „seinen", „meinen", „deinen", „ihren", als zwei Kürzen ganz in e i n e Senkung versetzt. Der Dichter rechtfertigt dieses Verfahren durch einen Hinweis auf die musikalischen Takte und den Ursprung der griechischen Versfüße aus denselben. Er sagt: „Den Anapäst als vom Jambus, den Daktylus als vom Trochäus in der T a k t d a u e r verschieden zu bezeichnen ist gänzlich falsch." Er verwirft das Operiren mit nur zwei Elementen, s. g. Längen und Kürzen, und will ausdrücklich das Recht haben, welches die Musiker sich nehmen, einen Takt, hier einen Fuß, aus Elementen von verschiedenen Zeitwerthen bestehen zu lassen, indem die gleiche Taktdauer im Ganzen durch längeres oder kürzeres Verweilen auf dieser oder jener Silbe hergestellt werde. In dem Daktylus „Fledermaus" z. B. müsse die Zwischensilbe um so viel kürzer gesprochen werden, als die dritte Silbe länger erscheine, als gewöhnlich, u. s. w.

Man wird selbstverständlich mit Jordan der Ansicht sein, daß es eigentliche Kürzen und Längen in der deutschen Verskunst überhaupt kaum giebt; wir haben aber unser System des Accentuirens an Stelle jenes ursprünglich im Griechischen auch nur aus der Musik erklärbaren Systems gesetzt. Man kann Jordan auch einen großen Theil seiner theoretischen Erörterungen zugeben, braucht ihm, zumal vor die Praxis gestellt, aber deshalb doch nicht ganz Recht zu geben. Schließlich ist die neuhochdeutsche Verskunst ein Kompromiß zwischen dem mittelhochdeutschen reinen Prinzip der Hebungen und Senkungen und der antiken Metrik. Wie bei jedem Kompromiß wird daher seitens des Einzelnen eine größere Hinneigung zu dem einen oder zu dem andern System möglich sein. Jordan bildet auch seine Hexameter offenbar mehr nach dem germanischen Princip, welches sich um die Silben der Senkung überhaupt wenig bekümmert. Ich möchte dagegen gerade für die Nachbildung der antiken Rhythmen doch den engeren Anschluß an dieselben vorziehen, den die deutsche Sprache stolz ist, auch innerhalb ihres Systems erreichen zu können. Aber ich will nur Beispiele anführen.

Eine Folge der Jordan'schen Metrik wäre, daß einerseits ein Wort, wie „außen", einen hexametrischen Fuß ganz füllen würde, andererseits aber daß bei ähnlichem Laut die Endsilbe doch offenbar weit mehr dehnende Wort „Aussehn" noch eine dritte Silbe in denselben Fuß hinzuaufnehmen könnte. In der That finde ich in Jordan's Odyssee den Vers (XVI, 273):

„Bettler geworden von A u s s e h n, zur Stadt geleiten der Sauhirt."

Das Wort „außen" als Fuß für sich habe ich nicht gerade finden können, Worte von gleichem Werthe aber finden sich vielfach: gleich der folgende Fuß des citirten Verses „Stadt ge—" ist ein klares Beispiel eines Trochäus mit ganz kurzer Kürze.

Ich muß nun gestehen, daß nach meinem Gefühl der rhythmische Fluß des Hexameters einer Willkür preisgegeben wird, die seinen Reiz illusorisch zu machen droht, wenn man es für gleichgiltig erklärt, ob eine Reihe von drei durch die Position doppelt gewichtigen Silben, wie „Aussehn zur" oder von zwei Silben wie „Stadt ge—" einen seiner Füße bilde. Als Beispiel der Hexameter, die unser Uebersetzer für gestattet hält, möge noch der folgende hier stehn (XVII, 312):

„Ja, dieser Hund eines Herrn, der in fernen Landen gestorben."

Ich sage ausdrücklich, daß Jordan diese Verse für g e s t a t t e t hält; denn er ist ein zu glänzender Verstechniker, als daß man ihm eine negligentia non vitata zutrauen dürfte; und er hat in der Einleitung Verse dieser Art ja gerade vertheidigt. Es fragt sich nur, ob er

Verse, wie die beiden angeführten selbst nur als eine licentia concessa machen zu dürfen beansprucht, oder ob er es in der That für gleichgültig hält, ob jene Abweichungen von den bisher in der Regel für gut gehaltenen Hexametern vorkommen oder nicht.

Wäre dies letztere Jordan's Ansicht, so könnte ich mich nicht mit derselben einverstanden erklären. Hält er aber selbst, wie ich doch annehme, Verse der gedachten Art mehr für poetische Lizenzen, die der Uebersetzer öfter in Anspruch nehmen darf, als der Originaldichter, so würde ich ihm zugestehen, daß er seiner Odysseeübersetzung durch diese rhythmischen Freiheiten eine bisher unerreichte Natürlichkeit und Frische des deutschen Ausdrucks verliehen und ihm das Recht zu diesen Lizenzen nicht streitig machen. Als Lizenzen nur möchte ich sie anerkannt sehen, als Lizenzen, die wir, wenn wir deutsche Originalhexameter machen, nicht nöthig haben. Ich möchte anerkannt sehen, daß z. B. der Jordan'sche Vers (XII, 420):

„Ich durchschritt noch das Schiff bis der Wogen Andrang die Wände" —

rhythmisch schöner wäre, wenn das Wort „Andrang" vor dem Worte „Wogen" stehen könnte, wobei man freilich in diesem Falle den Ausgangsrhythmus des Verses vielleicht durch die den Andrang der Wogen versinnlichende Schwere vertheidigen könnte. Aber Verse dieser Art kommen eben öfter bei Jordan vor; und aus seiner Einleitung geht hervor, daß er sie keineswegs auf besondere Fälle beschränkt wissen will.

Jedoch muß ich hier noch zwei Punkte hervorheben. Erstens, daß Jordan ausdrücklich verlangt, daß seine Verse vorgelesen und gehört werden sollen. Ich bin nun in der glücklichen Lage gewesen, verschiedene Gesänge seiner Odyssee vor einem Kreise empfänglicher junger Leute vorzulesen, und meine Zuhörer waren ziemlich einstimmig der Ansicht, daß jene starke Füllung mancher Verse gar nicht unangenehm aufgefallen sei. Dagegen muß ich gestehen, daß mir Verse der gedachten Art schwerer zu lesen waren, als andere; und daß es dem Vorleser gelingen kann, ihre Härten überhören zu lassen, rechtfertigt sie an sich doch schwerlich.

Zweitens muß ich hervorheben, daß die überwiegende Mehrzahl von Jordan's Hexametern doch auch nach der Ansicht Aller vortrefflich genannt werden müssen. Man vergleiche nur den Anfang des ersten Gesanges mit der Voßischen Uebersetzung, und man wird finden, daß gleich hier Jordans' Hexameter sogar die korrekteren sind. In wunderbar schönem, freiem rhythmischen Flusse gleiten seine Verse in der Regel dahin; und da jene von Jordan freilich mit Bewußtsein eingeführten Abweichungen, wenn sie auch auf jeder Seite oft genug vorkommen, doch nicht die Regel, sondern die Ausnahme bilden, so dürfen wir in der That vielleicht annehmen, daß er selbst sie zwar als vollständig erlaubte, aber doch nur als erlaubte Freiheiten angesehen hat, daß er die Verse, in denen er nicht nöthig hatte, von der Freiheit Gebrauch zu machen, selbst für die schöneren hält. In diesem Falle würde eine Meinungsverschiedenheit zwischen uns nicht existiren.

Da Jordan, wie schon gesagt, ein Dichter ist, der nicht nur weiß, was er will, sondern auch kann, was er will, so konnte eine Beurtheilung seines neuen Werkes sich wesentlich an die Erörterung des poetischen Wollens, der Absicht des Meisters halten, wie er sie uns selbst in der Einleitung klar gelegt. Die Ausführung entspricht durchweg dieser Absicht. Der reiche Zuwachs, den der Wortschatz unserer poetischen Uebersetzungssprache auch durch seine Odyssee erhalten, ist bewundernswerth; ebenso bewundernswerth ist die große Selbständigkeit und Originalität des Uebersetzers, die ihm in den meisten Fällen ganz unbekümmert um seine Vorgänger den eigenen Weg mit der größten Sicherheit einschlagen lassen; und gerade als Folge dieser Selbständigkeit dürfen wir denn auch die Genialität bewundern, mit welcher er es verstanden, deutsche Ausdrücke zu wählen, die auf uns heute einen ähnlichen Eindruck machen müssen, wie Homer's Worte auf dessen Hörer gemacht. Jordan's Odyssee liest sich, ohne daß die Lokalfarbe verwischt wäre, fast wie ein reizvolles modern deutsches Gedicht. Wie verjüngt und geläutert geht das unsterbliche Werk (mit früheren Uebersetzungen verglichen) aus der Werkstatt des Meisters hervor. Mit Freuden sei es als eine schöne Bereicherung unserer Uebersetzungsbibliothek, zugleich aber unserer eigenen Nationalliteratur allen Freunden der griechischen und der deutschen Poesie empfohlen

Karl Woermann.

Tragische Dichter.

Ludwig August Frankl hat soeben eine anziehende Reihe gereimter Nekrologe veröffentlicht. Epische Gesänge nennt er sie — unter dem Titel „Tragische Könige"; es sind aber doch

nur Nekrologe, wie er sie schon dem seligen Herrn Christof Columbus, dem weiland Don Juan d'Austria und irgend einem abgeschiedenen Primator gewidmet hat. Er kann nichts dafür. Wie alles, was Midas berührt hat, sich in Gold verwandelt, wird jedes Lied, welches Frankl anstimmt, zu einem Sterbelied, zu einem Todtenspruch; für ihn beginnen die Menschen erst dann zu leben, wenn sie gestorben sind.

Es ist eine eigenthümliche Geschmacksrichtung, es ist mehr, es ist eine zwingende Naturnothwendigkeit, aber es ist seine Specialität. Boz weiß uns von einem jungen Mann, Namens Tooble zu erzählen, der nichts als Todtengerippe gezeichnet, es darin aber zu einer großen Virtuosität gebracht hat; auch Ludwig August Frankl hat als Nachrufer bereits höchst Verdienstvolles geleistet und die auf diesem eigenthümlichen Gebiet der Berufsthätigkeit errungenen Erfolge scheinen ihn ermuthigt zu haben, größere Sorgfalt auf die Formverschönerung seiner Nekrologe zu verwenden und diejenigen für Personen, welche schon lange gestorben sind und bei denen es auf eine Postarbeit nicht ankommt, in zierliche Reimlein zu bringen, den fragwürdigen Gestalten mit wohlgemessenen Schritten seiner Versfüße zu ihrer Ruhestätte zu folgen und den berühmten Todten die letzten Ehren zu erweisen, an welche sie jemals gedacht haben.

Frankl's nett ausgestattete Entreprise des pompes funèbres hat den Vorzug einer Einheit des Stoffes und des leitenden Grundgedankens; er vermochte eine ganze Klasse einander in Lebensschicksalen, Stellung und Rang gleichstehender Personen zusammenzufassen und ihnen seine zuvorkommenden Nachrufe zu widmen. Wäre es erlaubt, einem Dichter von der Bedeutung Frankl's gegenüber irgend eine Anspielung zu wagen, die an Wasser mahnt, könnte man sagen: es ging in einem Aufwaschen. Frankl führt uns eine ziemlich große Anzahl unglücklicher Herrscher vor, er nennt sie, wie gesagt, „Tragische Könige" — ein Ausdruck, welcher an den sprüchwörtlichen „dürren Zwetschgenhändler", oder mindestens an die Wiener „komische Oper" erinnert. Frankl will mit diesem gleich einem Schraubenzieher gewundenen Ausdruck sagen, daß auch Könige von der der Menschheit innewohnenden Tragik nicht verschont bleiben, daß auch jene, die auf den einsamen Höhen des Herrscherthums thronen, ein tragisches Schicksal ereilen kann. Derlei „tragische Könige" gehen zu Grunde an dem Mißverhältniß ihres Wollens zur Macht, sie brechen zusammen vor Schmerz über die Unerreichbarkeit ihrer angestrebten Ideale oder sie werden — auch das nennt Frankl ein tragisches Schicksal — zum Lohn für ihre Unthaten, für Unterdrückung der Volksfreiheit weggejagt und finden ein schmähliches Ende.

Es versteht sich von selbst, daß mit den von Frankl angeführten die Reihe der tragischen Könige noch lange nicht erschöpft ist; allein manche von den Unbesungenen sind nicht reif, sie leben noch und müssen in die Frankl'sche Apotheose erst hineinsterben.

Wir haben von dieser beachtenswerthen Erscheinung auf belletristischem Gebiete Erwähnung gethan, weil sie einen schmerzlichen Gedanken über die Ungerechtigkeit in Vertheilung der Erdengüter in uns wachruft; wohl hat sich ein Dichter gefunden, der uns die tragischen Könige besungen, aber noch kein König, der den tragischen Dichtern denselben Gefallen gethan hätte. Allerdings sind sie dünn gesät auf ihren einsamen Höhen, und unter diesen wenigen finden sich noch wenigere, welche gleich kunstfertig Plektrum und Scepter handhaben, und nur von Einem erzählt die Geschichte, der selber Verse „gemacht habend" sich dadurch den vollen Anspruch auf den Namen eines tragischen Königs erworben hat. Das war der große König Ludwig I. von Baiern, ein Monarch, der allzuviel auf die Opferwilligkeit seiner Unterthanen gebaut hat und deshalb vielfach angefeindet wurde. Leider hat er einen großen Fehler, er ist nicht mehr, er ist den zu besingenden Dichtern vorgestorben, wir müssen daher auf das Vergnügen einer Wiedervergeltung Verzicht leisten

In der Feinfindigkeit seines poetischen Schaffensdranges hat auch L. A. Frankl das herausgefunden und die Frage kurzer Hand mit der gewohnten unerbittlichen Nekrologik einer vollendeten Thatsache entschieden. Er selbst hat es unternommen, die tragischen Dichter zu besingen und hat ihnen einen ganzen Cyclus schwarz geränderter Sonette gewidmet. Einige derselben sind in dem um Weihnachten erschienenen Jahrbuch des hiesigen Beamtenvereins, den „Dioskuren", veröffentlicht worden, und das ist Empfehlung genug. Jenes Jahrbuch hat sich in der kurzen Zeit seines Bestehens aus einem Asyl für obdachlose Dichter in einen Ehrentempel verwandelt, in welchem nur noch Auserwählte und Auserwähltes Platz finden. Trotzdem finden wir in dem Trauersonett über Lenau folgende Stelle:

Es ist die Welt kein mitleidsvoller Richter
Für Träumende auf des Gesangs Gefieder.

Unsterblich sind sie nicht allein durch Lieder,
Ein tragisches Geschick muß als Vernichter
An ihre Geister hängen die Gewichter;
Des Genius Symbol ist eine Hyder.

Die Träumenden auf des Gesangs Gefieder..
man darf auf eine solche Licenz keine so großen „Gewichter" legen, wenn man bedenkt, daß Frankl trotz Nekrologik und alledem zu den hervorragendsten Dichtertalenten Oesterreichs zu zählen ist.

A. Boczek.

Grabbe's Hohenstaufen auf der Bühne.

Mit Ausnahme eines einmaligen Versuches 1829 mit „Don Juan und Faust", in des Dichters Vaterstadt, Detmold, ist nie ein Drama des hypergenialen Christian Dietrich Grabbe auf die Bühne gekommen. Wundern kann man sich darüber nicht; denn, obwohl er nach Beendigung seiner Hohenstaufen-Dramen seinen Verleger Kettembeil in Frankfurt a. M. um eine Ankündigung über die Bühnenfähigkeit seiner Stücke und um den Zusatz bat, daß er selbst erbötig sei, jeder Theaterdirection, die sie aufführen wolle, „mit etwaigen Veränderungen behufs der Scenerie ꝛc." an die Hand zu gehen, — so hat er es doch an andern Stellen nur zu oft und zu deutlich ausgesprochen, daß er das moderne Theater als viel zu verkommen ansehe, um für dasselbe schreiben zu können, ja daß er sich, indem er Dramen dichtete, überhaupt in einem „bewußten Antagonismus"*) gegen die Bühne befinde. „Das jetzige Theater taugt nichts; meines sei die Welt!" und: „Das rechte Theater des Dichters ist doch — die Phantasie des Lesers. Die Eumeniden, die Sakontala, der ganze Shakespeare und unsere Zeit, die der Bühne über den Kopf wächst, beweisen es vielleicht" - - — so lesen wir in seinen Briefen.

Endlich am 8. und 10. December d. J. hat es der Intendant der Schweriner Hofbühne gewagt, die beiden Hohenstaufendramen „Friedrich Barbarossa" und „Heinrich VI." zur Aufführung zu bringen, und es wurden beide auf Befehl des Großherzogs bereits am 12. und 13. mit großem Beifall wiederholt. Will man der Wahrheit die Ehre geben, so muß man gestehen, daß dieser Beifall weder der durchaus nicht tadellosen, wenn auch sorgfältigen Darstellung galt, noch gar einer glänzenden Ausstattung, welche keineswegs daran gewandt war, noch auch endlich der bis jetzt ungedruckten, also auch noch ungewürdigten Bearbeitung des Frhn. A. v. Wolzogen, sondern ausschließlich und unbedingt nur dem bis dahin dem größern Publikum völlig unbekannten Dichter Grabbe und den großen, kräftigen, nationalen Gedanken, die er in seinen Stücken niedergelegt, der hinreißenden Sprache, worin er sie verkündigt hat. Und in dieser Thatsache liegt denn auch der gebieterische Aufruf an alle deutsche Bühnen, denen genügende Kräfte zur Verfügung stehen, dem Beispiele Schwerins schnell zu folgen und zwei ächteste Dichterwerke dem Theater-Repertoire zu erobern. Ihre zündende Kraft hat sich auf dürrer Scholle bewährt, und jedes Theater-Publikum somit ein Recht auf die Vermittelung des Mitgenusses durch die heimische Bühne erworben. —

Da wir durch einen glücklichen Umstand in die Lage gesetzt sind, die — wie gesagt — noch ungedruckte Bearbeitung mit dem Original vergleichen zu können, so soll es die Aufgabe der nachfolgenden Zeilen sein, unsern Lesern genaue Rechenschaft über die Abweichungen der erstern von dem letztern abzulegen.

Zunächst hat wohl die Rücksicht auf thunliche Verminderung der Personenzahl Herrn A. v. Wolzogen bewogen, die hochpoetische Eröffnungsscene des Friedrich Barbarossa auf den Trümmern der Stadt Mailand zu streichen. Wie gerechtfertigt auch dieser Strich aus bühnenökonomischen Gründen sein mag, so möchten wir doch denjenigen Theatervorständen, die in der Lage sind, sehr viele kleinere Rollen mit zulänglichen Kräften zu besetzen, die Wiederherstellung der Scene empfehlen: Ein hohes Lied der Vaterlandsliebe, wie es in gleicher Mächtigkeit und Größe kaum einem andern Dichter entströmt ist, kann diese Scene gleichsam als eine theatralische Ouverture gelten, in der alle Töne wiederklingen, die in dem folgenden Stück angeschlagen werden. Und welches belebte Bühnenbild, wenn sich auf den Trümmern Mailands, beim ersten Wiedersehen der Heimath die Edlen der Stadt, wie vom Blitz hingeschmettert, an die Erde stürzen, die Steine mit Küssen bedecken und Thränen säen, wo Barbarossa Salz gesä't! Wem sollte es nicht ans Herz greifen, wenn der Vater zu seinem Sohne sagt:

*) Vgl. Oscar Blumenthal's „Nachträge zur Kenntniß Grabbe's" (Berlin, G. Grote) S. 33 ff.

Mein Sohn, sieh' diese Stätte — diese Trümmer —
Vor sieben Jahren, als Du warst geboren,
Stand hier ein Haus mit Marmorstufen, mit
Erhab'nen Säulen, und es wohnten drinnen
Wohlfahrt und Häuslichkeit und Frieden. Es
War Deines Vaters Haus. Da aber, an
Dem Tag, wo des Caroccio Baum, jetzt
Dort wieder aufgerichtet, zu dem Fuß
Der Hohenstaufen schmachvoll hinsank, sprengten
Heran des Barbarossa Eisenreiter.
Die Pferde rissen sie die Stieg' hinauf,
Sie in die Säle stallend. Mit der Faust
Ergriffen sie die Mutter und den Vater,
Die Töchter und den Sohn, und warfen sie
Auf freie Straße — Fenster, Pfosten, Säulen
Flogen laut krachend hinterdrein. — Es brach
Vor Gram der Mutter Herz — die Töchter welkten
Dahin — nur Du bliebst übrig, weil Du nicht
Begriffest, was geschah — und ich starb nicht,
Weil mir das Herz zu fest, so leicht zu brechen —
So sind wir denn noch lebend, um zu rächen!

Und welche Begeisterung flammt in der Rede Gherardos an das Volk:

Sei Friedrich noch
So mächtig, unsre Bundsgenossen sind
Weit mächtiger — Es sind die Männerbrüste,
Die wie ein ewiges Erdbeben, heiß
Für Freiheit und für Ehre pochen. — Dort
Die Berge, dieser Strom, ja jeder Baum,
Der in der Heimath prangt, *Hemmnisse* sind's
Dem Feinde — doch uns treue *Kriegscam'raden*!
— Und Heil ihm, der für's Vaterland dahinsinkt —
Nicht größer, edler kann er untergehn.
Er fällt für Haus und Stadt, für Kind und Eltern,
Er fällt für seine spät'sten Enkel, blutet
Für künftige Jahrhunderte und stets
Wird seines Grabes Rasen grünen, denn
Der Bürger Thränen werden segnend ihn
Bethauen!

Man sieht, daß Grabbe's Pathos sich wesentlich von dem geschriebenen Geschrei unterscheidet, das unsre modernen Jambographen „schöne Sprache" nennen. Es ist doch nur ein karger Ersatz für diese Scene, wenn Wolzogen die schönsten Stellen daraus dem Consul Gherardo, den er in der zweiten Scene auf den roncalischen Gefilden vor dem Kaiser als mailändischen Abgesandten erscheinen läßt, in den Mund legt.

Um dieselbe Person nochmals im dritten Act vor Papst Alexander verwenden zu können, wo sie auch Grabbe auftreten läßt, spart der Bearbeiter dem Abgesandten die Enthauptung. Sonst kürzt er im ersten Act nur an einigen Stellen, macht den Vers hie und da geschmeidiger und alliterirt das alte Normannenlied, das bei Grabbe heißt:

„Noch schrei'n die Raben,
Noch wächst ja Gras,
Darum nie Frieden,
Ihr Waiblinger und Welfen!"

Wolzogen's Stabreime lauten:

„Noch krächzen die Raben,
Noch grünt das Gras,
Drum freut der Friede
Nie Waibling und Welf."

Im zweiten Act sind zunächst zwei wesentlichere Veränderungen aufzuzeichnen. Einmal betont die Bearbeitung in Scene II (Begegnung Barbarossa's und des Löwen) mit Recht stärker, als das Original, das *politische* Programm des Welfen, dem des Waiblingers gegenüber, das *nationale* im Gegensatz zum *Traumkaiserthum*; dann aber ist der peinliche Fußfall des Kaisers bei Legnano, sehr zum Vortheil des theatralischen Effects, außerordentlich gekürzt. Bei Grabbe heißt es:

„**Kaiser.** — — Zu Deinen Füßen stürzt der Kaiser, faßt
Die Kniee Dir — sein Aug' wird trübe — und er fleht:
Entweiche nicht von ihm in dieser Stunde
Der Noth!

Heinrich. Entsetzlich! — Auf! Empor! Empor!
Empor!

Truchseß. Herzog, die Krone, die Du jetzt
Zu Deinem Fuß siehst, schmückt Dir bald die Stirn.

Roden. Truchseß, Truchseß, ich fürchte sehr, sie wächst
Ihm übers Haupt!

Heinrich. Wie toben in der Brust
Der Schmerz mir und der Stolz! — Hier liegt vergolten
All' was die Welfen litten! — Kaiser, auf!
Ich bitte Dich. Vergebens hast Du Dich erniedrigt!
Es schmerzt mich, — doch Du hättest wissen sollen,
Daß ich *entschlossen* bin, und nicht das *Wanken*
Der *Welt* mich im Entschlusse beugt.

Beatrice. Gemahl
Und lieber Herr! Verzeih', mir bebt die Stimme! —
Steh' auf! Gott wird Dir seine Hülfe leihen,
Gedenkst Du einst an diesen Tag.

Kaiser. Du sagst
Das, Milde? Und mit Thränen, zürnenden
Und heißen? — Sie entzünden mich, und wie
Die Flamme auf den Wetterstrahl emporzuckt,
Stürm' ich empor. — Trabanten, greift den Braunschweig!"

Während dieser langen Zeit muß der Kaiser vor dem Löwen knieen, was in Wirklichkeit, und theatralisch erst recht, unmöglich ist. Wolzogen führt die Scene daher wie folgt:

Heinrich (nachdem der Kaiser sich vor ihm auf das Knie niedergelassen hat). Auf! Empor! O Friedrich, Friedrich!

Kaiser. Noch einmal, Heinrich, weiche nicht von mir!

Beatrice (zu Heinrich). Kannst Du dies sehen, und es rührt Dich nicht?!

Heinrich. O Gott, o Gott! *Hier* liegt vergolten Alles,
Was je die Welfen litten. Kaiser, auf!

Kaiser. So *bleibst* Du?

Heinrich. *Wanken* mag die *Welt*, *nicht ich*,
Bin ich *entschlossen*.

Kaiser (rasch aufspringend, sehr stark). Wohl, so bin auch *ich's*! —
Trabanten, greift den Braunschweig!"

Die untheatralische Schlacht bei Legnano (II. 3) ist selbstverständlich sehr gekürzt; die Lombarden treten darin gar nicht auf. Die schönen Episoden von Wittelsbach's Tod und das Gespräch mit dem heitern Erzbischof von Mainz sind dagegen fast vollständig beibehalten, ebenso die Prophezeihung in Bezug auf die Hohenzollern, welche denn auch ihrer großen Wirkung auf das Publikum nicht verfehlte, obwohl Grabbe hier an die bequeme Praxis der gewerbsmäßigen Tendenzpatrioten erinnert.

In der 1. Scene des III. Acts, der Begegnung des Papstes mit dem Kaiser, sind lediglich die Verse verbessert, sonst nichts geändert; die 2. Scene, das Wiedersehen Beatricen's und des todtgeglaubten Kaisers auf der Burg Hohenstaufen, durch Einreihung einer sehr schönen Stelle aus Don Juan und Faust (II. 2) von der ersten Liebe, der Empfindung der Kaiserin angepaßt und demgemäß verändert, ausgeschmückt und auch sonst Manches flüssiger und harmonischer gestaltet. Grabbe hatte keinen Sinn für die Musik der Sprache; auch seine besten Verse erscheinen deshalb holperig und schwer zu recitiren; die in dieser Rücksicht nothwendige Abhülfe ist den beiden Stücken durch die Bearbeitung in ausreichendem Maße zu Theil geworden; namentlich sind alle Reimverse, Grabbe's größte Schwäche, wesentlich verbessert.

Im IV. Act ist zunächst das schlechterdings nicht aufführbare Turnier zu Mainz mit Recht gänzlich gestrichen. An der zweiten stimmungsvollen Scene dagegen, dem Feldlager Heinrich's des Löwen am Fuß des Harzes, nur gekürzt; die Weserschlacht, die im Original den V. Act beginnt, an den Schluß des IV. gestellt und selbstverständlich vereinfacht, die Grafen v. Barcelona und Montpellier sowie Heinrich v. Osterdingen daraus entfernt, dagegen aber dem kaum vom Schlachtfeld abgeführten Heinrich dem Löwen noch ein an Kaiser Friedrich gerichtetes einfaches Abschiedswort in den Mund gelegt:

„Dank Dir für diesen letzten Freundschaftsdienst!"

Der V. Act beginnt mit der Scene am ostfriesischen Strande, Landolph's Tod und des Löwen Abschied von Deutschland; dabei sind ein paar höchst rührende Verse aus dem Monolog des Faust auf dem Aventin (Don Juan und Faust, I. 2, wo die Sonne mit einem roth geweinten Mutterauge verglichen wird), nur wenig verändert und der Situation angepaßt, hinzugekommen; dagegen ist die ganze, jetzt in nichts mehr zeitgemäße Vision von dem meerbeherrschenden Welfenthum der Zukunft fortgefallen. Statt dieser hat der Bearbeiter einen sehr poetischen Abschluß der Scene aus einer schönen Stelle des „Gothland" (I, 2) mit freier Aenderung der Gedanken componirt. Im „Gothland" heißt es:

„Gothland. An das Wiedersehen?
Dank Dir! Ein Funke aus den Sternenhöhen
Fällt dieses Wort in meiner Seele Nacht.
Ja, manches Auge, feucht von Zähren, blickt aus
Der Winternacht des Lebens hoffend zu
Den Sternen, — und die Thräne rollt nicht mehr! —
Betrügt ihr uns um uns're Thränen, oder
Seid ihr es, Sterne, was die Ahnung sagt,
Die lichten Ufer eines besser'n Landes?
Und finden über euch sich die
Getrennten wieder? O
Dann selig all' ihr Millionen, die
Ihr unter'm Sternenzelte wandelt, selig ihr
Betrübten, welche ihr an Grabeshügeln um
Verlor'ne weinet!
Cäcilia. Preis' sie selig und
Auch Dich! Es lebt in jeder edlen Brust
Ein Bürge der Unsterblichkeit: die Tugend!" —

Daraus hat Wolzogen gemacht:

„Mathildis. Komm' in das Boot, das uns nach England bringt,
Und sei gewiß: das Glück verläßt uns nicht.
Heinrich (ihre Hand ergreifend). Verläßt uns nicht! — Ein Funk' aus Sternenhöhen
Fällt dieses Wort in meiner Seele Nacht.
Wie hold die Lippe, die es liebend sprach!
Wie klar das Auge, das dazu geleuchtet! —
Zu diesem Sterne blick' ich dankend auf;
Er strahlet mir, so wie die ew'gen Sterne,
Ein Bürge für die Wahrheit, die besteht.
Ja, wie es eine Trosteskunde giebt,
Daß jene Sonnen, die im Aether schwimmen,
Die lichten Ufer eines bessern Landes,
Und daß sich wieder finden über ihnen,
Die hier sich trennten und an Grabeshügeln
Verlorenes beweinten; — wie wir wissen,
Daß manche Zähre schon getrocknet ward
Durch diesen schönen Glauben: also deutet
Der Himmelsglanz in Deinem Augenstern:
Ich und das Glück, wir sehen einst uns wieder! —
Ich fühl's, — und meine Thräne rollt nicht mehr."

Die letzte Scene in der Kaiserburg zu Goslar ist fast ganz unverändert geblieben. Nur das kurze Liebesgespräch zwischen Friedrich und Beatrice im Hinblick auf des Löwen und Mathildis' Loos ist etwas anders geführt, und der Constanze sind ein paar Worte mehr in den Mund gelegt.

Das zweite Stück, Heinrich VI., hat bei der Aufführung noch weit mehr gefallen, als das erste, obwohl man den dramatischen Aufbau desselben dem des ersten kaum als ebenbürtig wird an die Seite stellen dürfen. Allerdings sind der lyrischen Schönheiten noch mehr darin, als im

Barbarossa; den Hauptgrund für den größern Erfolg sehen wir aber doch in dem Umstande, daß es im Ganzen besser gespielt wurde, und daß vielleicht der Charakter Heinrich's VI. theatralisch mehr interessirt, als der Friedrich's. — Die erste Scene des I. Acts am Vesuv war bedeutend gekürzt, die Person des Guiskard ganz fortgelassen, die Nachricht Acerra's von Tode Barbarossa's mit Recht hier unterdrückt, damit sie in der zweiten Scene um so mehr wirken könne. Diese zweite Scene auf der Terrasse des Schlosses bei Neapel, wobei des Barbarossa Leiche erscheint, war von großer Wirkung. Der trauernden Wittwe Beatrice, die im Original stumm abgeführt wird, waren ein paar nicht unpassende Worte in den Mund gelegt:

„(Zu Heinrich). Er war ein Mann!
Groß bist Du nur, willst Du nicht größer sein."

Das Wickelkind Friedrich II. erschien in ein schon gehendes, etwa vierjähriges Kind verwandelt. Aus des Feldherrn Diepholds Meldungen war die Nachricht von der Gefangennahme des Richard Löwenherz gestrichen.

Im II. Act blieben die zwei bei der Festung Thierstein in Oesterreich spielenden Scenen (Richard und Blondel, sowie eine Menge Nebenpersonen) fort; er bestand nur aus der 3. Scene des Originals, der Landung des Löwen in Ostfriesland, in die allerdings mehrere Stellen aus den in Bardewick gehaltenen Reden des alten Sachsenherzogs herübergenommen waren. Diese Kürzungen mußten gleichfalls aus ökonomischen Rücksichten geschehen; ebenso blieb in der Landungsscene Fürst Borvin fort; dagegen erhielt Graf Borgholt, nun der einzige Repräsentant des nordischen Adels, einen kurzen, fast ganz, wenn auch mutandis mutatis, aus „Gothland", II. 1, entlehnten Monolog, der also lautet:

„So wird ein großer Fürst vom Volk empfangen,
Das ihn geliebt, wie Kinder ihren Vater,
Und das fich ihm, im Unglück der Verbannung,
Mit stärk'ren Banden nur verkettet fühlte.
Die menschlichen Geschlechter kommen, gehen, —
Nur Flocken sind sie, in den Sturm gesä't:
Spurlos, wie Schatten über eine Wand,
Zieh'n ihre Schaaren über diese Erde; —
Doch stets wird deutsche Treue mit den neu
Erstehenden Geschlechtern neu geboren."

In der 1. Scene des III. Actes, dem Reichstag in Hagenau, war fast blos gestrichen, unwesentlich nur geändert. Agnes v. Hohenstaufen und Prinz Heinrich von Braunschweig unterlassen das Kämpfen mit Küssen unter dem Feldgeschrei: „Hie Waiblingen, hie Welf!" Nach den beiden Aufführungen hat sich der Bearbeiter überdies noch veranlaßt gesehen, die zweite Anklage gegen Richard Löwenherz, der ohne Blondel erschien, die Zurückweisung der lieblichen Alice von Frankreich, zu unterdrücken. Die Debatte über die streitige Bischofswahl zu Lüttich blieb ganz fort, bis auf des Kaisers geflügeltes Wort: „Pfaff bleibt immer Pfaff | Und hängt mit seiner Sippschaft eng und fest zusammen." Die ganze Scene hatte große theatralische Wirkung. Dasselbe gilt von der zweiten, dem Tod des Löwen im Schlosse zu Braunschweig, an der jedoch nach der ersten Aufführung noch wesentlich gestrichen werden mußte, zumal Wolzogen, um das Unnatürliche des sofortigen Erscheinens des Kaisers im Sterbezimmer, gleich nach der Anmeldung durch die Trompete von äußern Schloßthurm her, zu vermeiden, die Scene durch allerdings herrliche und hier auch hinpassende Stellen aus dem „Gothland", IV. 1 und 3, sehr verlängert hatte. In diese stürmischen Nacht- und Weltuntergangs-Gedanken ist auch noch der wunderbare Vergleich aus „Don Juan und Faust" (II. 1) hineingewoben worden:

„Die Sekunden
Tropfen auf's Haupt mir, wie geschmolz'nes Blei."

Geht man von der Ueberzeugung des Bearbeiters aus, daß schwerlich noch ein anderes Grabbe'sches Drama für das deutsche Theater-Repertoire erobert werden kann, so wird man kaum wünschen, diese bezeichneten großartigen Stellen aus den aufführbaren Hohenstaufen wieder entfernt zu sehen. Der Schauspieler darf sie nur nicht allzusehr dehnen, und kein verständiger Zuhörer wird am „Zuviel" Aergerniß nehmen.

Die erste Scene des IV. Acts, König Tancred's Hof in Neapel, ist gekürzt, zum Theil auch der Dialog etwas anders geführt, um eine bessere Steigerung zu gewinen. Aversa und Ophamilla erscheinen gar nicht. In der 2. Scene (in der Veste Rocca d'Arce) ist das Gespräch zwischen Diephold und dem fränkischen Hauptmann gestrichen, ebenso die lange orientalische Märchenerzählung Achmet's, die allerdings keinen Bühneneffect haben kann, endlich auch Caleb's Tod; — die Schlachtscenen vor Rocca d'Arce sind nicht sehr verändert, nur, mit Recht, um einen wirksamen Abschluß zu gewinnen, das Auftreten des kleinen Prinzen Friedrich an das Ende gebracht. —

Der V. Act enthält abermals blos Kürzungen; insbesondere ist die Beilegung des Haders zwi-

schen den Genuesern und Pisanern, sowie das Erscheinen der byzantinischen Gesandten gestrichen. Die erste Scene ist von Palermo nach Messina verlegt, weil der Aetna, von dem darin so viel die Rede ist, von Palermo aus nicht gesehen werden kann. Ganz am Schluß, nachdem den Kaiser der Schlag gerührt hat, ist eine höchst originelle Stelle aus dem „Gothland" (III. 1), doch abgekürzt und modificirt, dem Sterbenden noch in den Mund gelegt:

„Der Fußtritt ist es, der von Oben kommt.
Auch ihr, Giganten, konntet nicht den Himmel
Erstürmen. Jetzt begreif' ich, was ihr wolltet.
Ewig zerstörend, unerbittlich herrscht
Das ungeheure Schicksal über uns.
Auch ich erlieg' ihm." —

Der Endreim der Tragödie, bei Grabbe:

„So plötzlich hingestürzt im größten Glück!
Das schrecklichste, das tragisch'ste Geschick!"

lautet bei Wolzogen, nicht eben viel besser:

„Im höchsten Glücke hingemäht zu werden!
Das sind der Allmacht dunkle Weg' auf Erden." —

Nicht unterlassen dürfen wir hier auch noch darauf aufmerksam zu machen, daß der Schweriner Hofkapellmeister, Herr Alois Schmitt, die musikalische Illustration der beiden Dramen mit großem Geschick und guter Wirkung ausgeführt hat. Insbesondere haben uns der Gesang der Landleute im Barbarossa (III. 1) „Bei Legnano, bei Legnano rc.", die kurze stimmungsvolle Einleitung zu Heinrich VI. und die Sarazenen-Musik in diesem letzten Stück (I. 2 und IV. 3) sehr wohl gefallen. Selbstverständlich wurde alles Musikalische, bis auf die Trompetenfanfaren im I. Act des Barbarossa, hinter der Scene exekutirt und nicht vorn im Orchester. So sollte es bei jedem recitirten Drama sein; denn ein sichtbares Orchester erinnert immer an die Oper, mit der ein gedankenreiches Schauspiel absolut nichts gemein hat, als den Schauplatz.

Alles in Allem dürfen wir Wolzogen's Versuch mit Grabbe's Hohenstaufen als eine Eroberung im Frieden bezeichnen, die eine kritische Siegesfeier sehr wohl verdient.

Kleine Bücherschau.

Es liegt uns ein Band „Spielmannsweisen" von O. F. Gensichen vor, dem wir eine ausführliche Beurtheilung zu widmen die Absicht hatten, bis uns eine in den Zeitungen herumwandernde Notiz die Laune dazu verdorben hat. Der Verleger des Buchs, Herr Eugen Grossen, sandte es nämlich an den französischen Schriftsteller Alphonse Daudet — dessen preisgekrönter Roman „Fromont jeune et Risler aîné" von Gensichen einer liebevollen Würdigung unterzogen worden war. Daudet als gebildeter Weltmann versäumte nicht, seinen Dank auszusprechen und schrieb bei diesem Anlaß: Remerciez pour moi, je vous prie, monsieur Gensichen, qui est un vrai poëte et qui ne craint pas en plein Berlin, d'aimer les poëtes français! Diese letztere Wendung veranlaßte Herrn Gensichen oder seinen Verleger, den Absender als lächerlichen Chauvinisten an den Pranger zu stellen und seine Person in den Schwall des Journalgeklätsches hineinzuzerren. Man hat sich also nicht gescheut, eine vertrauliche Aeußerung, ein freundliches Anerkennungswort des französischen Schriftstellers zu benutzen, um ihn dem Hohnlachen unserer Bierbankpolitiker preiszugeben. Es ist ja möglich, daß man so aus der Daudet'schen Aeußerung den Beweis herleiten kann, wie sehr wir den Franzosen an nationaler Unbefangenheit überlegen sind. Sicher aber ist es, daß man durch die Veröffentlichung dieser Aeußerung bewiesen hat, wieviel wir von unsern Nachbarn noch an weltmännischem Takt zu lernen haben. Eins aber ist dabei am Curiosesten. Während nämlich Herr Gensichen an den letzten Theil des Daudet'schen Briefes so vielerlei Bedenken knüpfte, hat er an dem ersten Theil, worin er un vrai poëte genannt wird, gar Nichts auszusetzen gehabt. Nachdem er uns jedoch die Befangenheit Daudet's so klar bewiesen hat, wird er es uns nicht übel nehmen dürfen, wenn wir auch an diesem ersten Theil einen gelinden Zweifel hegen. O. Bl.

Miscellen.

Der Verein für Literaturfreunde in Wien hat zu Beginn dieses Jahres die folgende Preisfrage aufgestellt: „Welche ästhetische Anforderungen hat man an einen guten Roman zu stellen? und welche Romane der Neuzeit entsprechen diesen Anforderungen am Meisten?“ Von den 21 Bewerbern erhielt Dr. Erwin Schlieben in Jena den ausgesetzten Preis. Welchen Romanschriftsteller aber der Preisgekrönte selbst gekrönt hat, darauf darf man füglich gespannt sein. Wir hoffen, bald Ausführliches darüber mittheilen zu können.

*

Friedrich Bodenstedt ist gegenwärtig damit beschäftigt, eine vorshakespearische-englische Komödie für die deutsche Bühne zu bearbeiten.

In Prag wurde kürzlich nach Dingelstedt's Vorgang der Versuch gemacht, einen Theil des Shakespearischen Historiencyclus auf die Bühne zu bringen. Bei dieser Gelegenheit machte Alfred Klar in der „Bohemia“ folgende sinnvolle Bemerkung: „Mit diesen Historien Shakespeares verhält es sich eben nicht viel anders, als mit den sibyllinischen Büchern der römischen Sage. Es kostet außergewöhnlich große Mühe und Anstrengung, sie im Ganzen für die Bühne zu gewinnen, aber der Preis stellt sich noch höher, ja fast unerschwinglich hoch, wenn man nur Theile des Ganzen erwerben will.

In Münster hat sich ein Comité gebildet, um „der deutschen Dichterin“, unserer Anette von Droste-Hülshof ein Denkmal in ihrem heimathlichen Westphalen zu setzen. Ein von Levin Schücking und Emil Rittershaus mit unterzeichneter Aufruf ladet alle Freunde der Dichtkunst zu freiwilligen Beiträgen ein.

*

In Linz ist kürzlich die Theatercensur mit Gutzkow's „Uriel Akosta“ in einer Weise umgesprungen, die an Gewaltsamkeit und Pietätlosigkeit ihres Gleichen sucht. Der Linzer „Uriel Akosta“ schloß nämlich mit den jubelnden Worten des Santos: „Die Kirche siegt, zwei Opfer sind gefallen!“ Diesen rohen Triumphruf eines Fanatikers mußten also die Zuhörer mit nach Hause nehmen und es sich vom Dichter gesagt sein lassen, daß die Kirche mit starkem Arm ihre Widersacher zu erdrücken die Macht hat — während die Schlußworte de Silvas, die in einem erhabenen Ausklang der Duldsamkeit alle Mahnungstöne dieser Tragödie zusammen stimmen lassen, dem Publikum einfach unterschlagen wurden! .. Und der Dichter ist waffenlos gegen eine so spitzbübische theatralische Urkundenfälschung!

Von Ada Christen wird im Laufe der nächsten Monate bei Ernst Julius Günther ein neuer Band Skizzen erscheinen.

*

Blüthen des Unsinns aus der periodischen Presse:

1. In den „Dresdner Nachrichten“ findet sich folgendes Inserat: „Mein Mann, der Schneidergeselle X., ist seit einigen Wochen verschwunden, ohne eine Ahnung davon zu haben, ob er todt ist oder wohin er sich gewandt hat.“

2. Im „St. Petersburger Herold“ lasen wir kürzlich eine Hofnachricht, die an Devotion das Vollendetste leistet. Es ist ein Bülletin über den Gesundheitszustand der Großfürstin Maria

Nikolajewna vom 8. Dezember und lautet: Nach einer vollkommen ruhig und befriedigend verbrachten Nacht geruhten Ihre Kaiserliche Hoheit sich heute am Morgen schwächer zu fühlen."

(Fortsetzung folgt.)

Der Director des Drurylane-Theaters in London hat kürzlich den Nachweis geführt, daß in England die schofelsten Stücke die besten Einnahmen ergeben. Es ist uns ein Land bekannt, wo ganz ähnliche Zustände herrschen. Wem noch? . . .

Ueber Ferdinand Kürnberger schreibt uns ein Wiener Freund: „. . Der Aermste ist leider von fast unerträglichen körperlichen Schmerzen heimgesucht; er leidet an furchtbaren, fast chronischem Zahnweh. — Wenn ihn das befällt, wird er bitter, und diese Stimmung zeigt sich dann in seinen Schriften. Ein hohler Stockzahn macht ihm besonders zu schaffen. Geräth dieser in Aufruhr, dann zieht er gegen die katholische Kirche zu Feld. Im Volksmund heißt es deßhalb, Kürnberger habe einen Zahn auf die katholische Kirche. Jeder Andere an seiner Stelle ließe sich die katholische Kirche ausreißen oder plombiren!" . . . Der treffliche Schriftsteller scheint sich jetzt indeß schmerzfreier Tage zu erfreuen, denn er hat uns eine im nächsten Hefte erscheinende Novelle: „Die Kinder der Vornehmen" übersandt, deren kernhafter, freimüthiger Humor unsere Leser auf's angenehmste unterhalten wird.

*

Ein deutscher Dramatiker hat jüngst ein neues Stück einem Intendanten mit folgender Bemerkung übersandt:

„Bringen Sie, verehrter Herr, mein Schauspiel zur Darstellung, so sollen Sie von mir gepriesen werden, wie Jehovah von Hiob — nur daß ich, mit einer Umstellung der Wortfolge, sagen werde: Der Herr hat's genommen, der Herr hat's gegeben, sein Name sei gelobt!"

Auf der Hofbühne in B. wurde vor Kuzem, ein Lustspiel gegeben, dessen Verfasser in der Stadt selbst wohnhaft war und auch nicht versäumte, seinen eigenen zahlreichen Brüdern, dann seinen Freunden, kurz Jedem Billette zu senden, der mit ihm durch Fesseln der Bekanntschaft verbrüdert war.

„Nun, wie hat ihr Stück gefallen?" fragte ihn am andern Tage ein spöttischer Freund.

„Ausgezeichnet . . glänzender Erfolg — Lorbeerkranz — sechsmaliger Hervorruf . . Triumph auf der ganzen Linie."

„Sehr begreiflich", erwiederte der Spötter „Soviel Beifall war ihr Stück unter Brüdern werth!"

*

Epigramme.

Von Oscar Blumenthal.

Den Erfolgjägern.

Ob mancher leichte Sieg euch auch geglückt,
Kein Freund der Kunst beugt je vor Euch den Nacken.
Ihr habt die Fäuste, um die Welt zu packen —
Doch nicht die Hand, die gern der Edle drückt.

Einem Possendichter.

Dir ward im Fluge der Triumph gewährt
Den mancher Schelm vergebens schon begehrt.
Wir halten uns den Bauch bei deinen Scherzen . . .
Doch nicht vor Lachen, sondern ach, vor Schmerzen.

Von der deutschen Bühne.

Ihr kennt das Lied, das Schiller uns gedichtet,
Wo er die Bühne nennt „ein bretternes Gerüst".
Wie treffend doch dies Gleichniß ist!
So mancher Autor wird hier — hingerichtet!

☞ Zur Nachricht. Sendungen und Zuschriften für die **Redaction der „Neuen Monatshefte"** sind an Herrn **Dr. Oscar Blumenthal**, Berlin S. W., 32 Hallesches Ufer zu richten.
Verlag von Ernst Julius Günther in Leipzig. — Druck von Giesecke & Devrient in Leipzig.
Für die Redaction verantwortlich: Ernst Julius Günther in Leipzig.

Billigste und reichhaltigste deutsche Zeitung.

Das „Berliner Tageblatt" erscheint täglich des Morgens mit Ausnahme Montags und ist durch die Expedition, **Jerusalemerstraße 48,** sowie durch alle Post-Anstalten des Reiches zu beziehen.
Auflage 37,000.

Der Abonnements-Preis beträgt incl. Donnerstags-Beilage: Der „Ulk" und „Sonntagsblatt" vierteljährl. 5 Mrk. 25 Pf., monatl. 1 Mrk. 75 Pf.
Inserate, pro Petit-Zeile 40 Pf. werden in allen Annoncen-Bureaux entgegengenommen.
Auflage 37,000.

Das
Berliner Tageblatt

erscheint täglich in mindestens **3 Bogen** großen Formats und enthält:
Populär gehaltene Leitartikel, — Politische Uebersicht, — Kommunale Angelegenheiten, — Lokal-Nachrichten, — Gerichtszeitung, — Kunst, Literatur, — Kritiken und Notizen über **Theater, Konzerte, Allerlei** rc., — ferner ein **reichhaltiges Feuilleton,** enthaltend **Original-Romane** und **-Novellen, Plaudereien, Biographieen** rc.
Die **Handelszeitung** enthält den **kompleten Courszettel** der Berliner Börse, sowie unpartheiische Berichte über **Handel** und **Industrie, Viehhandel, Wolle, Hopfen, Getreide, Tabak, Subhastationen** rc., die **vollständige Ziehungsliste** der **königlich preußischen Staatslotterie.**
Im besonderen **Sonntagsblatte,**
redigirt von **Dr. Oscar Blumenthal**
interessante Artikel aus allen Gebieten: **Novelletten, Reise- und Kulturbilder, Humoresken. Hauswirthwirthschaft** und **Gewerbe. Miszellen.**



Illustrirtes Wochenblatt für Humor und Satire.

Wieso und wann das Blatt erscheint.
Täglich wird viel Ulk gemacht,
Donnerstag wird er gebracht.

Wo man auf den Ulk abonniren kann.
Post — Buchhandlungen — Zeitungs-Spediteure
Die rechnen sich's zur ganz besond'ren Ehre.

Familienverhältnisse des Ulk.
Scherenberg, der illustrirt.
Siegmund Haber redigirt.

Preis des Blattes.
Euch kostet dieser Ulk — es ist nicht arg —
Quartaliter zwei und 'ne Viertel Mark.

Entre nous.
Abonnent vom „Tageblatt"
Kriegt ihn gratis, als Rabatt.

Einzelverkauf.
Für fünfundzwanzig Pfenn'ge eine Nummer:
Ob's nicht zu billig, das ist unser Kummer!

Der Abonnementspreis beträgt **für alle drei Blätter zusammen**
☞ **Nur 5 Mark 25 Pf. vierteljährlich,** ☜
incl. Post-Provision, zu welchem Preise **alle Postanstalten des deutschen Reiches** Bestellungen entgegennehmen.

27] **Der Verlag des „Berliner Tageblatt".**

So eben erschien [26
Tante Therese.
Schauspiel in vier Acten
von **Paul Lindau.**
8. eleg. geh. Preis 2 Mark 50 Pfennige.
Vorräthig in allen Buchhandlungen.
Verlag von **Georg Stilke** in **Berlin** N. W.

Der Antikritiker No. 3
ist soeben erschienen und wird auf direkte Bestellung gratis versandt.
Th. Kaulfuß'sche Buchhandlung in Liegnitz.
[25

der Idee, als welche sie in der anmuthigen Tochter des Goldforellenwirthes sowohl ihre Ergänzung als ihren Gegensatz findet. In beiden Erzählungen erhöht das Ineinanderspielen aristokratischer und demokratischer Daseinsweise die Spannung, und um die beiden tragischen Gemälde her legt der Humor Einrahmungen voll bunter und krausverschlungener Arabesken.

Band 6 bietet **„Die Jesuitin"**, eine Reisenovelle, in welcher der Verfasser ein persönliches Abenteuer in den Walliser Alpen benutzt hat, um dem Problem des Jesuitismus eine ganz neue Wendung zu geben. Die Novellen **„Rafael Spruhz"**, **„Gottlieb Napfer"** und **„Die rothe Dame"** sind satirische. Sie gehören also zu einem Genre, welches in unserer Zeit allzu wenig gepflegt wird. Alle drei sind so recht frisch und keck aus dem vollen Leben herausgegriffen und persifliren in anschaulichster Weise religiöse und politische, wissenschaftliche und literarische Verkehrtheiten, welche in unseren Tagen grassiren.

Band 7—8 enthalten die historische Novelle **„Die Pilger der Wildniß."** Den hochinteressanten Stoff bot die Geschichte Nordamerika's. Der Verfasser hat es möglich gemacht, daß wir in seiner Erzählung das ganze mühe- und gefahrvolle, aber auch poesiereiche Dasein der „Pilger" oder „Pilgerväter", d. h. der Besiedler von Neu-England, der Gründer der Vereinigten Staaten, so zu sagen miterleben, und er entläßt uns mit dem erhebenden Gefühle, einem bei aller Schlichtheit großartigsten Schauspiele der Weltgeschichte angewohnt zu haben.

Band 9—10 wird die 4. Auflage des **„Michel"** bringen, welcher bereits in weiteste Leserkreise gedrungen ist und welchen die Kritik als ein „von Poesie, Gemüth und Humor überquellendes Werk" bezeichnet hat.

Verfasser und Verleger sind übereingekommen, daß noch andere erzählende Arbeiten Johannes Scherr's, ältere sowohl, als auch neue, bisher ungedruckte, dieser Sammlung einverleiben werde.

Alle Buchhandlungen nehmen Bestellungen entgegen.

Leipzig, im Januar 1876.

Die Verlagshandlung

Ernst Julius Günther.

An die Buchhandlung von

in

Unterzeichneter bestellt hiermit:

Expl. von **Johannes Scherr's Novellenbuch.** Vollständig in ca. 45 Lieferungen à 1 Mark. Lief. 1 u. ff.

Ort und Name:



An unsere Leser!

Mit dem vorliegenden Hefte beginnen die **„Neuen Monatshefte“** ihren zweiten Jahrgang. Trotz der großen Zahl der deutschen Unterhaltungszeitschriften ist es ihnen in Folge ihrer eigenartigen Bestrebungen vergönnt gewesen, in weiten Kreisen ein ermunterndes Beachten zu finden. Sie werden auch in Zukunft **keine Fachzeitschrift** sein, sondern ein **Unterhaltungsblatt für gebildete Stände**, das die Bedürfnisse der **Kurzweil** mit den Anforderungen des vornehmen **Geschmacks** zu vereinigen sucht. Wir verfolgen die Aufgabe, den Literaturgeist unserer Tage einerseits in **Original-Beiträgen** seiner berufensten Vertreter wiederzuspiegeln und ihn andrerseits in unbefangenen **Beurtheilungen** zu überwachen und zu beeinflussen. **Kritische Streifzüge in's gesellschaftliche Leben**, das ja den Mutterboden aller literarischen Gestaltungen bildet, sind dabei ebensowenig ausgeschlossen, wie Betrachtungen über die **Musik** und die **bildenden Künste** in ihrem Verhältniß zur Literatur. **Humor und Satire** werden sich zwanglos und niemals aufdringlich hinzugesellen.

Den Inhalt der „Neuen Monatshefte“ bilden somit: 1. **Novellen** aus der Feder der hervorragendsten Autoren. — 2. **Lustspiele** aus den Novitäten der Theatersaison. — 3. **Erzählungen in Versen** und **Gedichte** in sparsamer Auswahl. — 4. **Essays** über Kunst, Literatur und Gesellschaft. — 5. **Kritische Uebersichten** und Rundblicke. — 6. **Humoristische Plaudereien.**

Die nächsten Hefte enthalten u. A.: Erinnerungen an Grillparzer. Von Josef Weilen. — Gedichte. Von Anastasius Grün. — Ueber die Verlogenheit der modernen Gesellschaftszustände. Von Eduard von Hartmann. — Karl Gutzkow. Ein literarischer Dialog von Johannes Scherr. — Plaudereien. Von F. W. Hackländer. — Pariser Theaterbriefe. — Von Gottlieb Ritter. — Die Philosophie des Unbewußten. Lustspiel von Oscar Blumenthal. — Skizzen von Ada Christen. — Bürger's Charaktere in seinem Liebesleben. Von Julius Duboc. — Novellen von Alfred Meißner, Ferdinand Kürnberger und Sacher-Masoch.

Abonnementspreis: Pro Quartal 3 Mark.

Die Redaktion:
Dr. Oscar Blumenthal.

Die Verlagshandlung:
Ernst Julius Günther.

Leipzig, Druck von Giesecke & Devrient.